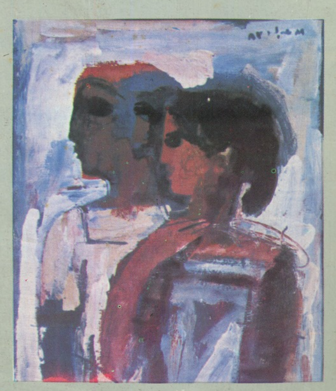
القاهرة

أدب • فكر • فن

ماهية الأدب عند مندور
الموت بالحلم والمخَدِّر
فؤاد حداد .. والشاطر حسن
حين يختلط الدين بالسياسة
نقد الموروث الشعبى
چان كوكتو .. بين السينما والشعر
حوار مع المخرج السورى محمد ملص



• لوحة للفنان محمد عبلة •



• القاهرة • العدد السادس والأربعون • الثلاثاء ١٧ ديسمبر ١٩٨٥م • ٥ ربيع الآخر ١٤٠٦هـ •

• الثمن ٢٥ قرشاً •





● عالم الصناعة ● للفنان مصطفى الأرنؤوطى ●
● وجه الفنان الأرنؤوطى ● طرق على النحاس ● للفنان قاسم حسين ●

الفنان الراحل : مصطفى الارنؤوطى فى ذكراه التاسعة

يعد الفنان الراحل مصطفى الأرنؤوطى احد الاعمدة الفنية للمدرسة التجريدية خلال الفترة ما بين اواخر الخمسينات إلى ان رحل عنا فى عام ١٩٧٦ . لما تمثله تلك المدرسة ابان هذه الحقبة من تفاعل فى الحركة الفنية المعاصرة فى شتى نواحى الثقافة بأنواعها المختلفة من أدب وفن وفكر .

ولعل براعة هذا الفنان لم تتوقف عند حدود تلك المدرسة فحسب لكننا نستطيع ان نقول ان الارنؤوطى كفنان قد اخطط لنفسه أسلوباً وطابعاً خاصاً فى تعامله مع الأشياء التى يستقى منها اتجاهاته ونظم حياته ، هذا الفنان قد وضع لنفسه حدود وأهداف فنه وما ينبغى ان يتحدد به ، ليس فقط من أهداف وقيم فنية ، بل أيضاً تلك الحدود التى يضعها نصب عينيه فى كل عمل ينجزه أو يقوم به ، وعلى الرغم من هذا التحديد والالتزام نرى فى طابعه الفنى هذا سمة عامة تكسب أعماله ذلك المناخ الذى اراد أن يصوره .

وربما كان من العسير ان نحدد ذلك الطابع الذى ميزه عن غيره من الفنانين فى نواحى التصوير لولا درايتنا بأن هذا الفنان قد قام فى الفترة ما بين ١٩٥٨ ــ ١٩٦٠ قام بدراسة مركزه لمفاهيم الفنون الحديثة أو بالأحرى الكلاسية الحديثة . سبقتها دراسات مركزة فى بعثته بلندن ابان الفترة من ١٩٤٣ - ١٩٥٠ من الممكن ان نسميها مرحلة الاعداد والتكوين الفنى لشخصيته كمصور .

ومما لا شك فيه ان الأرنؤوطى كان من الفنانين المثابرين الذين يقدمون من الأعمال ما يصور بدقة وحس مرهف تلك العلاقات الفنية التى تعتبر متناهية فى الدقة والتى لا يشوبها أى عامل من عوامل المصادفة . وأسلوبه فى التصوير فى ان خطوطه التى يخطها على لوحاته والالوان التى يرتبها ، أنما تتحدد من حيث درجاتها وبريقها اللونى لكى توفر للمشاهد احساساً اراد هو ان يصوره بروح من الحس الفنى ودرجة عالية من الصدق والتعامل مع الحياة . وكأنه يريد ان يفصح لنا عن جوانب خفية تشعرنا بجانب من الطبيعة أو صراع العصر وانجازاته . كل ذلك اراد أن يتحاور فيه مع من يشاهدون أعماله دون خدعة أو مغالاة .

ولقد كان الفنان الراحل مصطفى الأرنؤوطى فناناً كبيراً ونموذجاً للأستاذ الذى وهب حياته ووقته فى خدمة جيل من الفنانين التربويين اسهم اسهاماً كبيراً بل وعميقاً فى تنويرهم وتبصيرهم وفى تعميق ثقافتهم الفنية ، وإذا كنا الآن بصدد ذكرى هذا الفنان التاسعة فلا يفوتنا ان نقف وقفة حب وتحية اجلال لفن هذا الرجل ولشخصيته الكبيرة .

د. مصطفى عبيد

إهـــــداء 2006
ورثة الكيميائي/ محمد فاروق الفران
الإسكندرية

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة .

د . سمير سرحان

رئيس التحرير

عبد الرحمن فهمي

نائب رئيس التحرير

د . أحمد عتمان

مدير التحرير

تحسين عبد الحى

المدير الفنى

محمود الهندى

سكرتيرا التحرير

شمس الدين موسى

عمر نجم

مجلس التحرير

د . أميمة كامل

د . عبد الغفار مكاوى

د . عبد القادر محمود

د . مارى تريز عبد المسيح

د . ماهر شفيق فريد

د . محمود فهمى حجازى

د . نهاد صليحة

هانى الحلوانى

د . هيام أبو الحسين

مدير الإدارة

عبد البديع قمحاوى

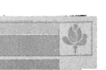
● الأسعار ●

السودان ٦٠٠ مليم - السعودية ٥ ريال - سوريا ٣٥٠ ق س - لبنان ٤٠٠ ق ل - الاردن ٤٠٠ فلس - الكويت ٤٥٠ فلسا - العراق ١١٠٠ فلس - المغرب ٨ دراهم - الجزائر ٦٥٠ سنتاً - تونس ٦٥٠ مليماً - الخليج ٦٠٠ فلس

● الاشتراكات ●

قيمة الاشتراك السنوى ٥٢ عدداً فى جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيهاً مصرياً بالبريد العادى وفى بلاد اتحادى البريد العربي والافريقى والباكستان ثلاثون دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى . وفى مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى

والقيمة تسدد مقدماً لقسم الاشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج . م . ع نقداً او بحوالة بريدية ، او بشيك مصرفى لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب - كورنيش النيل - القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة .



فى هذا العدد

رسوم المواد المنشورة للفنان الفلسطينى ياسر أبو سيدو

ماهية الأدب عند مندور

محمد مندور

ناقدا

هالة البرلسى

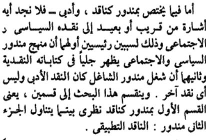
فقدت مصر مفكراً شاملاً فى التاسع عشر من مايو عام ١٩٦٥ فقد كان مندور مترجماً وكاتباً للمقال السياسى والاجتماعى وأستاذاً جامعياً بالاضافة إلى كونه ناقداً .

وقد يكون من المستغرب أن نشير إلى كل هذه الصفات فى مندور ونحن بصدد دراسته كناقد فقط . ولكن هذه الدهشة سرعان ما تزول عندما نعلم أن مندور المترجم كاتب المقال ومندور الأستاذ الجامعى يلتفون مع مندور الناقد ليكونوا هذا المفكر الشامل .

لقد ترجم مندور العديد من الكتب التى يمت معظمها بصلة وثيقة إلى الأدب . ولذلك نجده قد أفاد منها وخاصه كتابى : « دفاع عن الأدب » « لجورج ديهامل » و« منهج البحث فى اللغة والأدب » للانسون وماييه . هذا بالاضافة إلى ترجمته لاعمال أدبية شهيرة وخالدة مثل مدام بوفارى لفلوبير ونزوات ماريان وليالى موسيه للشاعر الفريد دى موسيه وقصص رومانية لكونستنتين نجروزو ، وايون كريانجا ، وتيودور ارغزى وغيرهم . وقد وفرت له ترجمته لكل هذه الأعمال معرف وثيقة وصله حميمه بالأدب الغربى الذى كان له أعظم الاثر فى تكوين مندور : الناقد الأدبى .

أما فيما يختص بمندور كاتب المقال السياسى والاجتماعى فأنه يشترك مع مندور الناقد فى خاصية جذرية ؛ وهى سعيه المستمر لتصحيح المفاهيم الخاطئة التى ترسبت فى أذهان بعض الناس . فنجده يعرض الاتجاهات السياسية المختلفة ، فيناقش جدوى كل منها عارضاً مزاياه وعيوبه ثم يترك حرية الاختيار بعد ذلك للقارىء . وقد أثارت مقالات مندور عن الاقتصاد المصرى الكثير من الجدل من حولها لانها ربطت بين الاستقلال الاقتصادى والاستقلال السياسى ، تلك الفكرة التى يتبناها ساسة اليوم ويتشبثون بها . وقد أفاد مندور أيضاً من أتصاله المباشر بالمجتمع وأحساسه بنبض الحياه المعاصره عن طريق تناوله لأدق القضايا وأكثرها حيوية فى مقالاته السياسية والاجتماعية مما جعل منه ناقداً أدبياً ملماً بخفايا عصره ، تلك الخفايا التى تمثل الخلفية الرئيسة للكتاب والشعراء الذين تناولهم مندور بالنقد .

أما مندور الأستاذ الجامعى فهو الذى خلف لنا ذلك الكم الهائل من المحاضرات التى شكلت عصارة فكرة وخبرته وتجربته . تلك المحاضرات التى تناول فيها موضوعات غاية فى الأهمية مثل فنون الأدب ومذاهبه المختلفة فضلاً عن نقده لبعض الشعراء والكتاب مثل : ولى الدين يكن واسماعيل صبرى وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم . وهكذا يتضح لنا أن مندور المترجم ومندور كاتب المقال ومندور الأستاذ الجامعى كلها روافد تصب فى نهر مندور الناقد .



أما فيما يختص بمندور كناقد ، وأدبى ــ فلا نجد أيه أشارة من قريب أو بعيد إلى نقده السياسى و الاجتماعى وذلك لسببين رئيسيين أولهما أن منهج مندور السياسى والاجتماعى يظهر جلياً فى كتاباته النقدية وثانيهما أن شغل مندور الشاغل كان النقد الأدبى وليس أى نقد آخر . وينقسم هذا البحث إلى قسمين ، يعنى القسم الأول بمندور كناقد نظرى بينما يتناول الجزء الثانى مندور : الناقد التطبيقى .

لقد أستهوى مندور الجانب التطبيقى فى النقد نظراً لدراسته الفرنسية والتى تهتم « بتفسير النصوص » وتعتبره أساساً لها ولكنه رأى أنه من الضرورى أن يعرض للنظريات العامة أولاً معتمداً على المقارنة والموازنة بين الأدب العربى والأدب الغربى حتى تكتمل الصوره لدى القارىء وهو ما حدث بالفعل ، فقد يتناول بالبحث فنون الأدب من شعر ومسرح ونقد ونثر وخطابه ومقال ويدرس مذاهب الأدب من كلاسيكية ورومانسية واقعية وطبيعية وبرناسية وفنية وموضوعية وفرويدية وسرياليه ووجدانية ليقدم للدارس وللقارىء العادى على حد سواء عرضاً متكاملاً لنظرية الأدب بفنونه ومذاهبه المختلفة .

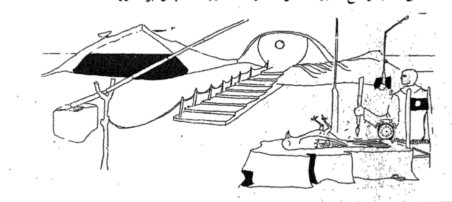
أما من الناحية التطبيقية ، فقد طبق مندور ما عرف من نظريات وأسس على الأعمال الأدبية . وقد تكون مذهب مندور النقدى عبر ثلاث قنوات هى بالترتيب التأثرية والموضوعية ثم الايديولوجية ، حيث تطور من ناقد تأثرى حتى أصبح ناقداً أيديولوجياً يعنى بالتفسير والتحليل والتوجية بغير تعسف أو أملاء .

هكذا كان مندور ، داعية . . من دعاه التجديد الأدبى ، ليس فى مجال النقد فحسب بل وفى الأدب ذاته . وكلنا يعرف دعوته الشهيرة إلى الأدب المهموس وغيرها من القضايا التى مازالت تثير الجدل من حولها كلما ورد ذكرها . ذلك هو مندور . . . .

ماهية الأدب عند مندور
أو تصحيح المفاهيم النظرية

يعد الفصل بين النقد النظرى والتطبيقى من الصعوبة بمكان ، فالنظرية يدعمها التطبيق ويوضحها ، والمثال لابد له من اسس وقواعد يستند إليها ليظهر سليما ومؤثرا . لذلك فإن محاولة تناول النظرية بعيدا عن التطبيق تعتبر تماما مثل محاولة فصل الشكل عن المضمون .

فالحديث عن محمد مندور : الناقد النظرى ، لا يمكن أن يتم بمعزل عنه كناقد تطبيقى . فهو يتحدث مثلا عن الأدب وفنونه ومذاهبه مكرسا كتبا كاملة لهذه الموضوعات ، ولكننا نجد فى هذه الكتب ذاتها إشارات وأمثلة لا يمكن إلا ان توصف بأنها نماذج من النقد التطبيقى . ومن ناحية أخرى ، فإننا نصادف فى كتب أخرى ــ كتبت خصيصا كأمثلة للنقد التطبيقى ــ أجزاء كاملة تعنى بشرح نظرية الأدب . ولكن لأغراض البحث والدراسة ، لا يجد المرء لنفسه خيارا امام تلك المعضلة .



لقد تناول محمد مندور أكثر من موضوع فى هذا الصدد ، فنجده يتحدث عن ما هية الأدب وعن فنونه المختلفة من شعر ونثر ومسرح ونقد وخطابه ومقال كما يتناول ايضا المذاهب المتعددة للأدب من كلاسيكية ورومانسية وواقعية وطبيعية وبرناسية ورمزية وفنية وموضوعية وفرويدية وسريالية ووجودية . والسؤال الذى يفرض نفسه هنا هو : ما الدافع وراء تناول محمد مندور لكل هذه الموضوعات بالبحث والدراسة لدرجة جعلته يفرد كتابا كاملا لمناقشة احد مذاهب الأدب وهو مذهب الكلاسيكية ؟

لقد أشار محمد مندور بنفسه إلى هذا الدافع عندما قال ان الأدب العربى الحديث قد تأثر بالآداب الغربية ، مما جعله « يحرص على الحديث عن مذاهب الأدب الغربية التى اخذت تشيع فى ادبنا المعاصر فيجاد أو يساء فيها » . تشتمل العبارة السابقة على ثلاث نقاط رئيسة سيدور حولها الحديث عن محمد مندور كناقد نظرى ، فهناك أولا تأثره الواضح بالثقافات الغربية وهو ما يقودنا للنقطة الثانية وهى استخدامه الغزير للأمثلة من كل الآداب على اختلاف لغاتها وثقافاتها وثالثا محاولته الجادة لتصحيح ما شاع من مفاهيم قد يساء فهمها كما أشار .

يبدأ محمد مندور كتابه عن الأدب ومذاهبه بتعريف الأدب ومفهومه عند العرب فيقول ان المفهوم التقليدى للأدب عند العرب لم يتحدد فى شكل فلسفى معين بل « استقر الرأى على تعريف سطحى ضيق يقول ان الأدب هو الشعر والنثر الفنى أو انه الأخذ من كل شىء بطرف » . ولكنه لا يكتفى بحكمه على مفهوم الأدب عند العرب بالسطحية والضيق ، بل يحاول ان يجد الحل فى تعريف الغرب للأدب والذى يلخصه فى قوله ان « الأدب يشمل كافة الآثار اللغوية التى تثير فينا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية أو احساسات جمالية » .

وقد وصل محمد مندور إلى هذا التعريف بعد دراسة العديد من التعريفات ومناقشة بعضها ، تلك المناقشة التى قادته إلى التعرض لتعريف للأدب مؤداه ان « الأدب صياغة فنية لتجربة بشرية » وهو تعريف اتبعه « المازنى والعقاد عند نقدهما لشوقى وحافظ وبخاصة فى كتاب الديوان ، كما نجد مدلوله الواضح فى كتاب الغربال لميخائيل نعيمه وذلك فضلا عن مقدمات الدواوين العديدة التى نشرها احمد زكى ابو شادى والعقاد والمازنى وغيرهم من شعرائنا المعاصرين » .

وينتقد محمد مندور هذا التعريف لأنه يعبر عن مفهوم ضيق للأدب يقول ان التجربة البشرية هى التجربة الشخصية أو « المعاناه الحقيقية للأديب أو الشاعر » ويورد محمد مندور مثالا على ذلك من الأدب ، وهى قصة الأديب الفرنسى بير لويس والتى يحكى فيها عن فنان اغريقى أراد ان يرسم لوحه يعبر فيها عن الألم الذى يرتسم على وجه « بيروميثيوس » ، فأحضر عبدا وأخذ يعذبه بالنار ويرسم تعبيرات الألم التى تظهر على وجهه . فلما رأى الناس العبد وما حدث له من جراء تعذيب الفنان له ، ثاروا ولكن الفنان عرض عليهم لوحته التى هدأت من ثورتهم وجعلتهم يلتمسون له العذر فيما فعل .

ويؤيد محمد مندور رأى كثير من النقاد ، وعلى رأسهم جورج ديهامل ، الذين لم يقروا « بير لويس كما لم يقروا الفنان الأغريقى على مسلكه لم يستسيغوا خاتمة قصته وذلك لايمانهم بفقر ذلك الخيال الذى يحتاج إلى توليد الألم بالفعل لكى يصوره » . أما عن رأى محمد مندور فى هذه النظرية من الناحية التطبيقية فيلخصه فى كتابه الشعر المصرى بعد شوقى : الحلقة الأولى : عندما يقول ان خطر هذا المنهج يصيب اصحابه انفسهم وبخاصة إذا كانوا من « الأدباء والشعراء المتوقدى الاحساس ... وهذا الخطر هو ما أصاب عبد الرحمن شكرى فعلا . فقد انتهى به التأمل فى نفسه واستبطان ذاته حدا جاوز ما رأيناه فى بعض الشخصيات الروائية ذاتها مثل شخصية هاملت » .

يحاول محمد مندور هنا ان يصحح احد المفاهيم الخاطئة للأدب عن طريق ذكر مثالين ، احدهما من الأدب الفرنسى والآخر من الأدب العربى ، ليثبت خطأ فهم البعض « للتجربة البشرية » على انها التجربة الشخصية ، وهو ما ثبت خطأه وبالتحديد فى أواخر السبعينات من هذا القرن ، أى بعد وفاة محمد مندور بخمس سنوات تقريبا ، عندما اعلن علماء النفس ، وعلى رأسهم علماء المدرسة السلوكية ، رفضهم الواضح والنهائى لأتخاذ منهج الاستبطان الداخلى كوسيلة للملاحظة العلمية الدقيقة . ذلك المنهج الذى جعل احدهم يقطع أحد أصابع يده ليستكشف ظاهرة الألم وتأثيرها على العقل البشرى .

وهو نفس المنهج الذى جعل الكاتب الاسبانى فينسنت بلاسكو ايبانيز يحاول ان يجرب مواقف رواياته ان يكتبها ، فعمل مهربا للبضائع اثناء كتابته رواية زهرة مايو ، وعمل مصارعا للثيران قبل ان يشرع فى كتابة دماء ورمال . أضيف هذا المثال من الأدب الاسبانى إلى ما أورده محمد مندور من أمثلة من الأدب الفرنسى والأدب العربى عندما نقد مفهوم بير لويس وامثاله للأدب ، ذلك النقد الذى سبق عصره واثبتت صحته الأيام .

وربما كان الدافع وراء امداد القارىء بأكبر قدر من الأمثلة العربية والغربية على حد سواء هو الا يشعر القارىء العربى بالغربة أو يسيطر عليه الابهام إذا ما استمر محمد مندور فى الاشارة إلى الأدب الغربى فقط . ولأن الاصالة والتجديد هنا أساس البنيان الحقيقى لأى أدب ناضج يسعى إلى الخلود .

رؤية

تتردد الآن أقوال كثيرة ، وأحاديث أكثر عن ديون مصر ، ومشاركة الشعب فى القيام بواجبه لتسديدها ، أو على الأقل تسديد جزء منها . . والمسألة فى رأينا أكثر من مجرد تسديد ديون ، لأنها محاولة جادة لاستنفار المشاعر الوطنية ، وتجديد الولاء للوطن من خلال إجتذاب المواطن الفرد ، الذى تستغرقه المشاكل اليومية الصغيرة ، ووضعه فى إطار أوسع وأرحب ، لكى يعيش مشاكل المجتمع الذى ينتمى إليه ، بعموميتها ، وجزئياتها أيضا . .

وتحويل هذا المواطن بالتالى من مجرد تابع إلى إنسان مشارك ، والفرق بين التبعية والمشاركة فرق شاسع وهائل . . ذلك أن الإنسان الذى يشعر أنه ليس سوى جزء من قطيع يسوقه رعاته إلى مستقبل مجهول ، يختلف عن الإنسان الذى يشعر أنه جزءٌ من مجتمع يؤثر فيه ويتأثر به ، ويشارك بشكل أو بآخر فى صنع القرارات التى يحتاج إليها المجتمع فى تقدمه وازدهاره . إنه ليس إنسانا بلا دور ، ولكنه إنسان يملك ما يستطيع أن يقدمه مختاراً من أجل الوطن . .

غير أن هذا الإنسان الذى نسعى إليه ، والذى لا يجب أن ندخر جهداً فى الوصول إليه فى حاجة إلى أشياء كثيرة لكى يكون مشاركاً ، وليس تابعاً . .

وأول هذه الأشياء : هى ثقافة هذا الانسان العامة ، التى تصنع له مشاعر الانتماء وتؤكدها . . فثقافة عامة خسرت يوما خيالها ، وقدرتها على التخيل ، كما خسرت مرونتها وثقتها بنفسها ، وأصبحت ساكنة جامدة . . لا تنتج سوى إنسان سلبى دفاعى ، لا يملك القدرة على المبادرة ، ويفتقد الخيال ولا يستطيع حتى أن يحلم .

وثقافة عامة تتحول دائما ، وتتطور أبدا ، بعيداً عن الثبات والجمود هى التى تكون قادرة على صنع إنسان ، ومجتمع يتحرك دائما إلى الامام مجتمع يملك القدرة على توليد برامج تكون أكثر من مجرد مشاريع إجرائية . . وثقافة من هذا النوع تكون قادرة أيضا على بلورة مقاصد عامة ، يتحد الشعب فيها وحولها . . فأى نهضة مهما كان عطاؤها المادى ، تكون قاصرة بغير مشروع حضارى يساندها . . فدعونا نحلم ونتأمل مشروعنا الحضارى الذى لو بدأناه الآن ، فستكون مصر بغير ديون ترهقها ، وبغير دعوة إلى تسديد مثل هذه الديون ، لأن المواطن آنذاك سيشعر بعار ديون الوطن ، ويحس أنها ديونه الخاصة فيسعى إلى الخلاص منها ، لأن الدّين فى تراثه الثقافى والدينى : همٌ فى الليل ، وذلّ فى النهار . □

لسان النار

ابراهيم الحسينى

صحت فاطمة من النوم مفزوعة ، والدم الساخن يتدفق لزجا بين اكتناز وبضاضة فخذيها . وكانت الحجرة معتمة . بحذر انسلخت من بين الأخوة المبعثرين حواليها ، ورجّت جسم أمها المفرطح رجا قويا ، وقالت :

امه . . انت يامه . . الله . . ما تصحى يا ولية .

وكانت ـ من بعيد ـ تسمع عواء كلابٍ ضالة .

حينذاك كانت سيارة دفن الموتى ـ وسط طابور من السيارات ـ تدخل القرية بجثة الحاج مندور . صرخت فاطمة ، ولطمت خديها ، ورددت مع النسوان أغنيات الموت ؛ رأفت ورث البيت والغيط والفرن ، وغدا يأتى ، يحملنى وسط الطبول والذغاريد والدفوف ، إلى البيت العالى فى مصر ، الله يرحمك يا عمى «ويبشبش» الطوبة تحت رأسك .

- ٢ -

تلقت فاطمة ـ بفرح ـ لحم الضحية من البيت العالى فى مصر ، أشعلت نار «الكانون» تحت المياه إلى أن غلت ، مضت بها إلى القاعة ، أغلقت الباب وراءها ، دعكت كفيها «بالجلسرين» من الزجاجة التى تخفيها فى صندوق أشيائها الصغير ، غسلت أسنانها بالحمرة ، وتأملت حبات المياه على جسدها الذى حكته بالليفة والصابونة والحجر ، إرتدت ملابس العيد الجديدة والملونة ، قرصت خديها ، ورمت شعرها ضفيرتين خلف ظهرها ، وسارت إلى مدافن القرية . لن أجمله اليوم يغادر المزبة .

وهناك وقفت ـ دون نسوان العائلة ـ تحت شجرة عجوز ، تتأمله خلف شواهد القبور ، يرشف الشاى ، يدخن الجوزة ، ويتجاذب أطراف الحديث مع الرجال فوق الحصير ، يوزع الرحمة والصدقة : الفطائر والتمر والقروش ، على الشيوخ ـ الذين يتناوبون تلاوة القرآن ـ وأولاد القبور ، إلى أن امتطى سيارته ، وغاب خلف سحابة من غبار الطريق .

- ٣ -

فى الصباح تخرج فاطمة ، تلف البلاد والقرى والكفور ـ تحاصرها ألف عين من الشمال وألف عين من اليمين ـ ترش الطوب بالمياه ، تضرب الأسمنت بالرمل والزلط ، تصعد السقالات وهى تحمل قوالب الطوب فوق كتفها وعندما تتوارى الشمس ، ويعلو صوت المؤذن ـ من جامع البكرى ـ لصلاة المغرب ، تعود : ترمى ورقة المعسل فى حجر أبيها ، تدس القروش فى يد أمها ، تأكل ، تشرب ، تتجشأ ، وتنام .

والليلة لا تدرى فاطمة لِمَ استيقظت على صوت أبيها يقول لأمها :

. . . .

- عليك بالأحجبة والتعاويذ. هكذا قالت أم إسماعيل عرافة القرية . فدخلت فاطمة بناء مالت جدرانه وتشققت ، وفضت الورقة المطوية التى سحبتها من صدرها ، تنهدت ودارت تضىء وتثبت الشموع حول مقام الشيخ درويش .

- ٤ -

أطلت فاطمة من الباب الخشبى الموارب ، تمسح الطريق التى خوت من المارة بعد صلاة العشاء ، رشقت الكلب الأسود الكبير ـ المقعى أمام الدار ـ بنظرة مستفزة ، وذهبت : لفت يديها حافة سور طينى ، وهى تضغط صدرها ضغطا رفيقا ، وتتلفت ، تنظر الطريق وقتامة الليل ، لمت ثوبها بين فخذيها ، ونطت ، ركبت السور تؤرجحُ ساقيها فى انسجام ودفء ولذة راجفة ●

المتنبى في مرآة اليازجى

أحمد حسين الطماوى

المتنبى شاعر العربية الأكبر ، « ملأ الدنيا » بصيته الطائر ، « وشغل الناس » بشعره الفائق ، اختلف الناس فى شأنه ؛ فمنهم من تعصب ضده ، وتناصر عليه ، ورماه بما اعتقد أنه ينزله من عليائه ، ومنهم من تعصب له ، ونبه على علوّ قدره ، وإن كان له عليه مآخذ ذكرها ، ومثالب فيه عددها ، وهل يخلو من النقائص فرد ؟

وفى اعتقادى أن الصنف الأخير من الكتّاب أقرب إلى الصواب اللائح ، وأدنى إلى الحقيقة البادية ، فإنه مع عشقهم للمتنبى ولأدبه الكبير ، لم يغفلوا عن هفواته ومزالقه .

وقد كان إبراهيم اليازجى من هؤلاء الذين أصباهم شعر أبى الطيب ، فأوقف جهده حينا من الزمان على استكناه معانيه ، وتفسير معمياته ، وتنقل معه فى مختلف أطوار فنه ، وأنصفه ، ورد على ناقديه ، ولم يمنعه هذا من ذكر ما عليه ، وتخطئته فيما وقع منه ، وأمثال اليازجى هم المعوّل عليهم فى تقدير الآداب ، وتقويم جلائل الأعمال .

***

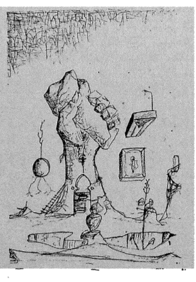
سطر اليازجى موقفه النقدى من شعر المتنبى فى ذيل كتاب : « العرف الطيب فى شرح ديوان أبى الطيب » ، وفى مواضع كثيرة وردت فى مجلته « الضياء » .

وكان الشيخ ناصيف اليازجى المتوفى عام ١٨٧١ قد شرع فى شرح ديوان المتنبى ، وأدركته المنية قبل أن يتمه ، فقد علق أشياء على بعض مشكل أبياته وغامضها ، وبعد وفاته أكمله الشيخ إبراهيم اليازجى (الابن) وطبعه سنة ١٨٨٧ .

وهذا الكتاب يعد أحد الشروح البارزة لديوان المتنبى ، ويضارع الشروح القديمة فى بعض النواحى ، ويتفوق عليها فى جوانب أخرى ، ويقع فى ٧٠٠ سبعمائة صفحة ، وقد امتدحه النقاد والدارسون ورجعوا إليه ، فقال عنه شكيب أرسلان : « هو من الشروح التى يوثق بها » [الهلال ـ أغسطس ١٩٣٥] ، واستشهد محمد كمال حلمى بفقرات طويلة منه فى كتابه : « أبو الطيب المتنبى ـ حياته وخلقه وشعره وأسلوبه » الصادر عام ١٩٢١ ، ووقف عنده محمد عبد الغنى حسن فى مجلة « الضاد » واعتمدت عليه دراسات كثيرة سنشير إلى بعضها بعد قليل .

ومن أعمال إبراهيم اليازجى فى ديوان المتنبى أنه طرح قصيدتين من متن الديوان واحدة منها فى هجاء « ابن كيغلغ » ، والثانية فى هجاء « ضبه بن يزيد العُتبى » لما فيهما من « لفظ بارز عن ظل النزاهة » مما لا يبيحه « أدب المجالس ولا يجمل إقراؤه فى حلقات المدارس » ولكنه عاد فى الذيل وأثبت منهما ما كان سائغا ، وتحامى بقدر المستطاع التدابر بين الأبيات .

ثم ذكر أنه حذف قطعة هجا بها المتنبى « وردان الطائى » ، وكان مجمل ما أسقطه من الديوان كله سبعين بيتا ، كذلك بدّل ألفاظا فى أربعة أبيات لتمسكه بمعناها .



وهذا الطرح والتبديل نوع من التهذيب للديوان ، وضرب من النقد فى آن واحد ، إذ أنه نحى ما لا يرتضيه ذوقه ، ويأباه أدبه . ولكن هذا الحذف والتغيير يتنافى مع الأمانة العلمية ، ولو جاز ذلك لحذفنا الكثير من الشعر ، وبدلنا العديد من الألفاظ فى كتب الأدب ، وأخرجناها فى صورة لا تطابق أصلها .

والمسألة هنا لا تتعلق بحذف عدة مئات من الأبيات ، أو بحجب عدة كتب ، فلن يضار الأدب العربى الكبير كثيرا من جراء هذا ، ولكن القضية تتعلق بأن هذه الآداب المحجوبة تصور بيئاتها ، وتنقل أخلاق المجتمع ، وتبين درجات ثقافته ، وقدر التهذيب فى سلوك الناس . فالأدب مرآة للعصر وأهله ، والتجميل بالحذف أو بالتبديل نوع من التزييف ، وقصيدة المتنبى فى هجاء ضبه من الأهمية بمكان فى ديوانه لصلتها الوثيقة بمقتله . وقد يشفع لليازجى فى هذا المقام أنه نبه على ما أقدم عليه ، وذكر أنه اضطر إلى ذلك مكرها لأنه «ليس للراوى أو الشارح أن يتولى مقام الناظم فى الاختيار والتبديل» ـ على حد قوله ـ ثم أورد ما رواه الواجدى نقلا عن المتنبى من تحرج الأخير إذا قرئت عليه قصيدته فى هجاء ضبه .

وإذا كان اليازجى قد استجفى سبعين بيتا من الديوان ، فإنه قد أضاف إليه فى ذيله عدة قصائد عثر عليها فى كتب الأدب ، وقد أفاد منها الباحث الجليل عبد العزيز الميمنى الراجكوتى الأثرى فى كتابه «زيادات ديوان شعر المتنبى» ولم يشر إلى اليازجى فى هذا المجال .

*****

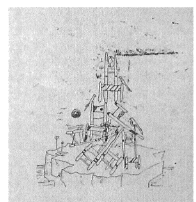
شغل الدارسون والشراح عبر العصور بديوان المتنبى أكثر من أى ديوان آخر ، ولعل غموض بعض معانيه وراء هذه الشروح العديدة التى تقدر بأكثر من أربعين شرحاً ، والمتتبع لهذه الشروح يجد قدرا كبيرا منها تناول المعانى المستغلقة عند المتنبى أو ما سمى بالمشكل فى ديوانه ، ومن هذه الكتب التى تناولت مشكل معانى المتنبى : «حل سيفيات المتنبى» لابن أبى الحديد ، و«الفتح الوهبى على مشكلات المتنبى» لابن جنى ، و «شرح مشكل أبيات المتنبى» لابن سيده ، و «شرح معانى شعر المتنبى» للأفليلى و «الواضح من مشكلات شعر المتنبى» لأبى القاسم عبد الله الأصفهانى .

ومع أن المتنبى هو القائل :

أبلغ ما يطلب النجاح به الطبـ
ـع وعند التعمق الزلل

فإنه كان يتعمق المعانى ، ويجلب الغريب حتى يقع فى الزلل أحيانا ، وأكثر ما نراه من التعقيد عندما يغلق المعنى فى مستوعر اللفظ ، مع التوسع فى التجنيس وغيره من ألوان البديع وكثرة التقديم والتأخير .

ورغم وقف الشراح جهودهم على ما استبهم من شعر المتنبى ، فقد وقعت منهم أخطاء ، أو فاتتهم أشياء فى شروحهم . مما يعنى أن بعض معانى المتنبى أكثر تعقيدا أو إبهاما بحيث تأبى على الشراح إيضاحها .



وفك رموزها ، الأمر الذى أدى إلى ظهور كتب أخرى تعالج ما أخطأت فيه غيرها ، وتجلى غوامض الديوان بدرجة أكبر ، نذكر منها «التنبيه على خطأ ابن جنى فى تفسير شعر المتنبى» ورد ابن جنى على ابن وكيع فى كتابه «النقض على ابن وكيع فى شعر المتنبى وتخطئته» وكتاب «قشر الفسر» للزوزنى وهو رد على شروح ابن جنى ، وكتاب «الفتح على أبى الفتح» لابن فورجه ، وكتاب «التجنى على ابن جنى» .. إلى آخره .

وهكذا بلغ الغموض فى بعض أبيات أبى الطيب حجما أعيا الباحثين الأجلاء ، حتى إن الواحدى ـ وهو من شراح المتنبى المقتدرين ـ ذهب إلى أن معانيه خفيت على أكثر رواة قصائده من كبار العلماء والفحول مثل : الجرجانى وابن جنى ، والمعرى ، وابن فورجه «فلم يبن لهم غرضه المقصود لبعد مرماه وامتداد مداه» .

وقد أدلى إبراهيم اليازجى بدلوه فى هذه القضية الشائكة ورأى أن المعجمات من أبيات المتنبى أكثر «ما تجدها فى أوائل شعره حين لم تستحكم فيه ملكة النظم ولا تطرد له وجوه التعبير» . وهو رأى مقبول معقول لأن بعض الشعراء ـ فى البدايات ـ يغوصون وراء الغريب ظنا منهم أنه يستدر إعجاب الناس بهم . ولكن هل سلم شعر المتنبى بعد حداثته من الاستغلاق ؟ إن من ينظر فى ديوان أبى الطيب وفى شروح الشراح واختلافهم فى فهم بعض الأبيات يتبين له أن شعر المتنبى لم يأت جميعه سافرا واضح المعنى ، ولا يعقل أن الكتب التى تناولت شكل شعر المتنبى جاءت لتفسير أوائل شعره فقط .

ولكن اليازجى لا يقف عند هذا الرأى ، وإنما يعرض للقضية فى عمومها ويتناولها بزكانة ، فيرى أن الغامض من شعر المتنبى «واردٌ على الغالب من قبيل الإبهام فى اللفظ والتعمية فى صور التراكيب وإلباس المعنى غير ثوبه الذى تظهر به تقاطيعه وإنزاله فى غير منزله الذى يقرع عليه بابه وهى طريقة له اختطها لنفسه وأكثر من التعمل لها والنزوع إليها» .

ويذهب اليازجى إلى أن الأبيات الخفية المعنى ، البعيدة المغزى تكون فى الغالب من ساقط شعره ، وكأنه يتعمد الإغراب لمداراة المعنى المبتذل ، ويشير إلى الإغراب اللفظى والإغراب المعنوى فيقول : «وشتان بين الإغراب اللفظى والإغراب المعنوى ، وربما كان المعنى من مثل ذلك ، مسبوقا فيحاول أن يبعد به عن أصله ، ويغير ديباجته بغير لونها فيفسد عليه ، وكثيرا ما يقع له ذلك من استعمال اللفظ فى غير موضع استعماله . أو حذف شىء فى غير مواطن الحذف أو تشويش التركيب بالتقديم والتأخير فيما حقه العكس ، أو زيادة حشو يفرق بين أجزاء المعنى» .

ويضرب اليازجى أمثلة وافرة للتدليل والتمثيل منها هذا البيت :

فتى ألف جزء رأيهُ فى زمانه
أقلُّ جُزَىْءٍ بعضه الرأى أجمعُ

الذى يعلق عليه بقصد تجليته ، وتبيين معناه البسيط فيقول : «وقد ركب فى هذا البيت من التقديم والتأخير والحذف والإبهام ما لا يباح مثله فى أساليب الكلام حتى إنك إذا حللت تركيبه النحوى وجدته باقيا على غموضه ولا يظهر لك الغرض منه إلا بعد إطالة النظر وإعنات الروية ، وصورته بعد الحل هو فتى رأيهُ فى زمانه ألف جزء أقل جزء منها بعضه الرأى أجمع فتأمله . وإنما ورد عليه ذلك من قِبَل ما فيه من تداخل المعنى وطول سلسلة الأجزاء بسرد أربعة ابتداءات فيه قد أخذ بعضها برقاب بعض وصارت كالشىء الواحد ، وهذا مما لم ينبه عليه علماء المعانى وحينئذ فلابد للشارح مع تأويل ما فيه من المجاز والكشف عن المبهم من تفصيل المعنى ، وتقطيع أجزائه بأن يقال هو فتى لو اعتبر رأيه فى أحوال زمانه ألف جزء لكان أقل جزء من هذه الأجزاء يعادل جزء منه كل ما عند الناس من الرأى ، وحاصل ما فيه أن الممدوح أعلم الناس بأحوال الدهر ، وأين هذا المعنى من هذه الألفاظ وما ركبه فيها من المعاظلة والتكلف والتعسف وكد ذهن السامع بتتبع قواعد النحو والمجاز والارتباك فى حساب طويل لا طائل تحته حتى يستخرج منه هذا المعنى المبتذل» .

ولكن ليس كل تعقيد معنوى يتطلب منا معاناة فى إدراك مغزاه ، يخفى فكرة سقيمة ، أو يحتوى على حكمة ضئيلة ، فالمبتذل عند المتنبى أقل من المبتكر ، وإلا فما قيمة البحث عن معانى المتنبى عبر الأجيال المتعاقبة ؟ وما الحافز إلى ذلك إذا كان ما يشتمل عليه شعره من شائه الصور ، وتافه الفكر ، وفهاهات العقل ؟ أغلب الظن أن هؤلاء الشراح كانوا يبحثون عن درر كامنة ، وكنوز دفينة ثمينة ، يسترخص فى سبيلها ما يبذل من جهد القريحة ، وإعنات الروية ، وهذا هو الواحدى أحد شراح المتنبى يقول : «على أنه كان صاحب معانٍ مخترعة بديعة ، ولطائف أبكار منها لم يسبق إليها ، أنيقة» . ثم كم هى المعانى المشرقة ، والصياغات الضاهية ، والديباجات الرائقة ، والمطالع البهية فى شعره ؟ إن شراح المتنبى اتجهوا إلى المعانى التى مازالت فى خدرها لكشف النقاب عنها ، ووقفوا عند التعقيد لتفسيره وتفصيله ، لأن الناس لا يعبدون طريقا معبدا ، ولكنهم يسهلون ما يصعب على الناس ركوبه ، ومن هنا كثر الحديث عن التعقيد المعنوى فى شعر المتنبى . ولم يكن المتنبى وحده الذى وردت فى شعره الأفكار مستورة ، والمعانى خبيئة ، ولكن من يمعن النظر فى دواوين الشعراء يجد فيها المعانى الخفية ، والأشعار العويصة ، والألفاظ المستوعرة ؛ ومن ثم وصل لنا شعر الأولين مقرونا بشروح وتفاسير .

وبعد أن حلل اليازجى ظاهرة الخفاء فى معانى أبى الطيب أخذ فى الحديث عن مبتكراته وقلائده الحسان التى أحكم فيها التأليف حتى جاءت جيدة السبك واضحة الغرض ، لا تحتمل شبهة ، ولا تختلف فيها الآراء ، وهو لا يستطيع أن يحصى هذا الشعر الباهر «الذى سارت به الركبان وتناقلته الرواة وعمرت به أندية الأدب ورن صداه فى محافل الخطب» . وقد وقف عند قصائد قصرها المتنبى على أغراض نفسه «فلم يدخل ثمة بين قلبه ولسانه ما يدعو إلى التصنع وإبراز المعانى فى غير قوالبها التى تصوغها القريحة وتسوق إليها البديهة» وأشار إلى مرثيته التى مطلعها «إنى لأعلم واللبيب خبير» وعدها من شعر الطبع «لأن مقام الرثاء أبعد عن مواطن التصنع والتأنق لما أنه مقام تخشع فيه حركات النفس ولا يبقى فى الخاطر فضلة عن الإصغاء لمناجاة القلب فيأتى الكلام سلسا منقاداً لصدوره عن وحى القريحة وتلقين الطبع ..» .

* * * * *

أما أطوار شعر المتنبى أو أقسامه كما شاء للنقاد تقسيمه فإنه تتعدد فيه الوجوه ، وتتوزع فيه الآراء ، فقد نقل الشيخ يوسف البديعى فى كتابه «الصبح المنبى عن حيثية المتنبى» [ص ٤٠٩ ط المعارف] عن ابن الأثير الجزرى قوله : «إن حرف الميم وحرف اللام من شعر أبى الطيب المتنبى قد تضمنا من الجيد النادر ما لم يتضمنه شعر أحد الفحول من شعراء العرب» .

أما الجرجانى فقد قسم شعر المتنبى فى كتابه «الوساطة بين المتنبى وخصومه» [ص ٤٩ مطبعة العرفان ـ صيدا ـ ١٣٣١ هـ] إلى قسمين ، وجعل ما جاء منه «فى الصدر الأول تابعا لأبى تمام ، وفيما بعده واسطة بينه وبين مسلم» أى أنه تأثر بأبى تمام فى مستهل حياته الأدبية وبمسلم بن الوليد بعد ذلك .

وهذه النظرات أو التقسيمات على قدر ما فيها من وجاهة وصواب فإنها غير دقيقة . فإن ابن الأثير يكاد يوحى لنا بأن جيد شعر المتنبى فى ميمياته ولامياته ، فماذا نقول فى نونيته «صحب الناس قبلنا ذا الزمانا ..» ونونيته «مغانى الشعب طيبا فى المغانى ...» وهائيته التى مدح بها أبا العشائر «الناس ما لم يروك أشباه ..» إلى آخر قصائد المتنبى التى جاءت بعيدا عن اللاميات والميميات ، هذا فضلا على أن لاميات المتنبى وميمياته نظمها فى مختلف أطوار عمره ، فتباين فيها فنه ، ولكن ابن الأثير احترز بقوله فيها «من الجيد النادر» حتى لا يتورط فى حكم عام . ومع ذلك فإن تقسيم ابن الأثير يصح فى وجه ولا يصح فى بقية الوجوه .

أما تقسيم الجرجانى فإن عيبه التعميم ، وقد يكون المتنبى قد تأثر بأبى تمام فى معنى ، أو بمسلم فى منحى ، إلا أن القول بأنه تابع لأولهما فى صدره ، ولثانيهما بعد ذلك فيه غلوّ شديد ، وإسراف كثير ، ذلك أنه يجعل المتنبى شاعراً متسلقا عديم الشخصية فى شعره ، تابعا

لغيره ، وإذا صح قول الجرجانى فالأجدر بنا أن نطوى صفحة المتنبى ، ونبسط على مائدة البحث صفحتى أبى تمام ومسلم ، فالأصل أولى بالدرس من التقليد .

ولكن الشيخ إبراهيم اليازجى كان أكثر اعتدالا ، وأعلى نظرا عند الحديث عن أطوار شعر أبى الطيب فرأى أنه فى صدر حياته «كان يتوخى طريقة أبى تمام إعجابا به واستعظاما لأمره» ثم يستدرك قائلا : «إلا أن المتنبى لم يكن فى طبعه من أهل هذا المذهب ولا فى سجيته قبول هذا المسلك لما كان عنده من بداهة الخاطر وحدة البادرة والبعد عن التكلف والتعمل ، ولذلك كان هذا فى أوائل شعره وقبل أن تستوسق ملكته وتستقل طليقا أكثر وأظهر» .

ثم يقول : «ومن تفقد أوائل ديوانه رآها كذلك ألوانا تبعا لمقامات الكلام ومراتب المخاطبين ، وكلما أمعن فيها وراء ذلك وجد هذا التلون فيه أخفى آثارا وأقل عروضا إلى أن استقلت طريقه وأقلع عن موقف التقليد إلا أنه لم يزل فى ملكته شىء من ذلك القديم أشبه بعداد السليم (عداد السليم أى هياج الملدوغ) يعاوده حيث يحتفل ويقصد الإغراب والمبالغة فى الإحسان فيأتى كلامه معقدا بادى التكلف» .

فرأى اليازجى الغالب عليه فى المتنبى أن فى طبعه سلاسة ، وقوة بادرة ، ونزاهة عن التصنع ، وهذا يعنى أن شعره مطبوع ، فإذا وقع فيه تعمل أو تعقيد فذلك فى ظروف وأوقات لها أسبابها الشخصية أو الفنية .

ومن هذه الأسباب الشخصية أنه عندما كان يلقى شعره على أمير أديب مثل سيف الدولة وابن العميد ، أو عندما يكون فى بلاط أمير — مثل سيف الدولة — يتوافد عليه الشعراء والعلماء ، وما يتوقع فى هذه المجالس من نقد ومنافسة ، فإنه لابد له من حشد القريحة والإكثار من التحرى والتأنق والإمعان «فى الاحتفال إلى ما وراء طبعه حتى تنقلب قريحته صنعة وبادرته تكلفا» .

وحينما يكون المتنبى فى حضرة حاكم أو وجيه تخلو مجالسه من الشعراء والنقاد فإنه يعود «إلى السهولة والرشاقة ، وهذا مثل شعره فى أبى العشائر وكافور» «فلم يكن يتوخى الاحتفال ولا الاختراع إلا ما ساقته القريحة عفوا» .

وآراء اليازجى هذه فى أطوار شعر المتنبى جاراه فيها دارسو ديوان أبى الطيب ، فقال عبد الرحمن البرقوقى إن الغموض وقع فى صباه وأوائل شعره ، و «كذلك إذا هو مدح سيف الدولة لأول اتصاله به والشعراء متوافرون على بابه وسيف الدولة نفسه من الأدب والشعر بمكان» [مجلة الهلال — أغسطس ١٩٣٥] ويقول خليل مطران عن المتنبى «وأنشد فى الخصى (أى كافور) شعرا هو أجود منظومه لأنه أمن عنده المنافسين من الشعراء ومضى على سليقته فى استنزال الهامه وفى اختيار روائع المبانى لبدائع المعانى» [الهلال — أغسطس ١٩٣٥] .

وإذا صح ذلك فى الكافوريات فإنه رغم ما فى السيفيات من تصنع فإن قدرا منها يجارى طبيعته الميالة للقتال ، ومن ثم فهو يجيد وصف المعارك وتصوير ميادين الحرب والنزال ، ويساير طه حسين أقوال اليازجى فيقول فى كتابه «مع المتنبى» عن الكافوريات : «وما أظن إلا أن هذا النحو من فهم شعر المتنبى فى كافور تكلف فى كثير من الأحيان» ولطه حسين غير ذلك فى قصائد المتنبى فى كافور تجارى ما قاله اليازجى ، ويرى طه حسين فى مدح أبى الطيب لأبى العشائر ما رآه اليازجى .. ولم يفت الدكتور طه أن يغمز المتنبى فى كل الأحوال لأنه درسه على كره منه كما صرح بذلك .

إن التقاء هؤلاء مع اليازجى فى آرائه يحملنا على الوثوق فيما قاله ، ويطمئننا على صحة ما ذهب إليه .

أما الأسباب الفنية للتعقيد المعنوى فى بعض أبياته فيرى اليازجى أن ذلك ناتج عن مبالغة المتنبى فى الإيجاز ، وتضييق اللفظ على المعنى ، أو الإيغال فى طرق المجاز حتى لا تتمثل المعانى للشارح «إلا بالتأويل والتبديل والزيادة على لفظ البيت وربما اضطر إلى الزيادة على المعنى — أيضا — بما يتمم صورته ويسد خصاصه (أى خلله) وناهيك عما هناك من سعة وجوه الاحتمال» .

على هذا النحو كان إبراهيم اليازجى يفحص أشعار المتنبى ، ويحلق فى أجوائها ، ويرتفع إلى نفس الشاعر ، ليصيب فى الرأى ، ويفيد القراء والباحثين ●



نبض الشباب

يا خسارة نسى !

● كان ينطق شعراً ، يلقانا بالشعر وبه يودعنا ، وكنا فى النادى الأدبى الذى أسسناه فى الجامعة - وقت أن كانت الجامعة جامعة — نتوق إلى مقدم يوم اجتماعنا ، ونهفو إلى حضور صديقنا فى اشتياق ولهفة ، فإذا حانت ساعة الاجتماع وأتى صديقنا ، دلفنا إلى حجرة النادى تضمنا إليها ، لا أحد ينبس ببنت شفة ، كأن على رؤوسنا الطير ، وحين يدرك صديقنا هذا يبدأ الحديث ، فنظل على حالنا هذه لا ندرى كم من الوقت مكثنا ونحن نصغى لما يقول ، كان الشعر عالماً نتمثله ودماً يجرى فى شرايين صديقنا ، نتسابق كى نفوز بالمقعد المجاور له وقد أخذ مجلسه بيننا فى مقدمة المائدة التى نصطف حولها ، الفرحة كل الفرحة عندما يثنى على قصيدة واحد منا ، حتى إذا انتهينا من إلقاء أشعارنا ، تتبادل عيوننا النظرات ، ونصيح فى صوت واحد : اقرأ لنا آخر قصيدة أبدعتها ، فيصمت صديقنا قليلاً وتمتد يده إلى علبة سجائره الفقيرة التى لا تفارقه أبداً ، وتستقر سيجارة منها بين شفتيه ، يطرق لحظات نشعر كأنها دهر ثم ينشد . . . كنا نجاهد أنفسنا لنمنع صوت الشهيق الصاعد من صدورنا أن يرتفع فيقطع على صديقنا معايشته فى القصيدة ، ويفسد علينا الاستمتاع بهذا السمو الجليل ، كل هذا وأكثر نفعله ببهجة غامرة ورضى نؤمن به لا لشىء سوى أن صديقنا الشاعر والذى يكبرنا عمره بعام أو عامين فقط ، قد حباه الله ومَنّ عليه بهذه الموهبة العظيمة .

وكنا إن دعونا إلى أمسية شعرية ، تحلق حولنا أصدقاؤنا ، بغير أن يأبى أستاذ دعوتنا ، وبغير أن يرى مسئولو الأمن أن فى الأمسية تعكيراً لصفاء الأمن فى الجامعة ، فيتولى صديقنا تقديمنا إلى الحضور . . . مشروع شاعر تلو مشروع شاعر ، وكثيراً ما سألناه : هل ضلت قدماك الطريق فجاءتا بك إلى كلية التجارة ؟ فيبتسم ابتسام الواثق ، ويقول : كان على محمود طه مهندساً ، وناجى طبيباً ، . . . فنصمت بعد أن غلبنا منطقه .

كعادتها ، فرقت الأيام بين الأحبة والأصدقاء ، تخرج صديقنا فى الجامعة ، ولحقنا به واحداً واحداً ، ومضى كل منا إلى طريق ، لكننى كنت حريصاً أن أقتفى أخباره ، فيلقانى مَنْ يلقانى ويخبرنى أن صديقنا بصحة جيدة وأن صديقنا . . . . لم يكن سؤالى من أجل الصحة أو العمل أو الزواج . . . . كنت شغوفاً أن أعرف إلى أى مدى سار صديقنا على درب الشعر وسلمه الطويل الطويل كما كان يحلو له أن يردد دائماً ، ولا أدرك سبباً لهذا الشعور الذى يجتاحنى كلما طالعت قصيدة منشورة فى صحيفة ما ، كأن هاتفاً بداخلى ينبأنى أن مبدعها هو صديقى الشاعر ، لكن ظنى يخيب عندما تهرول عيناى بين السطور فلا أجد اسم صاحبى يزين أورقها . . . دائماً كان ظنى يخيب .

لكنها الصدفة ، أو كما يقولون « مصير الحى يتلاقى » . . . صدفة وجدت صاحبى الشهر الماضى ، فى ساعة الذروة لمحته يلهث خلف أتوبيس ، نسيت كل شىء لحظتها حتى لحقت به ، انحشر كلانا فى الأتوبيس ، كدودتين بين دود لا حصر له ، لم أبه للزحام الذى كادت أن تتوه فيه ملامحنا ، لم يكن يهمنى سوى شىء واحد ، أين شعرك ؟ لم يرد . . . ، لم تأخر صدور ديوانك الذى كنت تحلم به ؟ لم ينطق بكلمة . . . بحثت عنك كثيراً ، هل ابتلعتك الأرض ؟ إلى أين أنت ذاهب الآن ؟ قال : طفلتى أصابها الجفاف اللعين ، لا بد أن أسرع إليها فالدواء معى ، أخرج من الصباح الباكر لأعود فى نهاية المساء منهكاً ، سنوات لم أضم قلماً إلى يمينى ، صرت ترساً فى آلة لا تعرف الرحمة ، قلت : للجفاف محلوله ، ستبرأ طفلتك إن شاء الله . . . لكن هل ستجد محلولاً لجفافك أنت ؟ ●

عمر نجم

. . . وقال دعبل الخزاعى :-

أيـن الشـبـابُ ؟ وأيَّـةً سـلكـا — لا ، أين يُطلبُ ؟ ضلَّ ، بل هلكا
لا تـعـجـبى يـاسَـلْمَ من رجـل — ضحـك المشيبُ بـرأسـه فبكى
يـا ليت شعـرى كيف يـومكـماً — يـا صـاحبىَّ إذا دمـى سُفكـا
لا تـأخـذا بـظلامـتى أحـداً — قـلبى وطـرفى فى دمى اشتـركـا

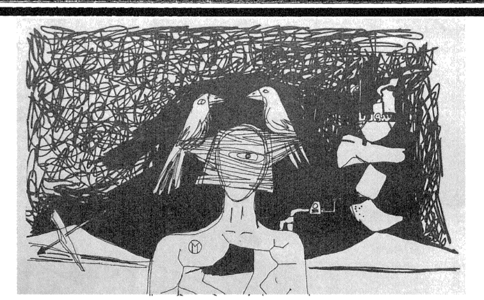
بنفسجة إلى "لميس"

حسن طلب

الكلمات لمن ؟
إذ ينشئها المنشىء :
كان
يكونُ
وكُن
فتجىء ولا يخطئها المخطىء
أى
لن
كى
عن
والورقات المهورات لمن ؟
واليرقات الغجريات اللون ؟
الورقات
اليرقات
وكل طليق من طير الماء
وكل حبيس
للميس
ولمن قافلة هائلة
لا نازلة عين الماء . .
ولا راحلة ؟
ولمن خبب العيس ؟
للميس
ولمن هودج « بلقيس » ؟

للميس
ولمن راهبة هائبة
لا راغبة فى جنة نار العشق
. . ولا تائبة ؟
ولمن قديس ؟
للميس
ولمن جالسة
. . وجليس
للميس
ولمن قادوس يرقع أسباب الشمس ؟
. . لمن ناقوس يقرع باب الحس ؟
. . لمن مرءوس يصدع ملء القلب
. . لأمر رئيس ؟
للميس
ولمن ملك برعيته
ويكاد العرش يكلمه
بتحيته
يتجلل بالتاج الماس
. . ويحكم بالقسطاس
. . وبالعدل يسوس أمور الناس ؟
لمن من ساس
لمن من سيس ؟

للميس
ولمن أصصص
لبنفسجة الدهر مخصصة ؟
ولمن قصص
لا كاملة فى الحلم . .
وحين تقص على القوم
. . ولا ناقصة ؟
ولمن آنسة وأنيس ؟
للميس
ولمن هندسة
يلهمها النيل
. . فيفهمها الكهان
ويستلها الجيل ؟
لمن كتب ومقدسة
نقشت بالمصرية
فى البردية
أو فوق الجدران . .
فقل سندسة
هى ذات الألوان . .
وقل نرجسة ؟
ولمن زهرة « إيزيس » ؟
ولمن عمد ومؤسسة
وتماثيل وبهنسة ؟
ولمن قبب ومقوسة
وتلاميذ ومدرسة ؟
ولمن جنة « ممفيس » ؟
والكلمات لمن ؟
إذا ينشئها المنشىء :
كان
يكون
وكن
فتجىء ولا يخطئها المخطىء
كى
عن
أى
لن



محاولة

شادى صلاح الدين

يمكننا ــ الليلة ــ أن نتصرف كعشيقين
نلقى للمارة بعيون مبتسمة
وإذا داهمنا البرد تغطينا برداء واحد
حتى يحسدنا الشعراء ،
ويلعننا القديسون

قلبى قاس هذى الليلة
لا يحمل قول الشعر بعينى سيدة ،
يبهرها العالم
قالت سيدة :
فى موطننا الأصلى يباركنا الشعراء ،
ويلعننا القديسون
لم أعرف ما اسم السيدة ،
وما موطنها الأصلى
وغنيت
الليلة يمكننا أن نتخادع بالحب ،
وبعض الأشعار
يمكننا أن نتصرف كعشيقين التقيا بعض الوقت
وانهزما بعض الوقت
وابتسما بعض الوقت
وانتهيا فجأة



وأين اليقين ؟!

عدلى فرج خليل

ومازلت فى لهفةٍ تسألينْ
فيخفق قلبى ــ ولا تعلمينْ
أثوب لرشدى ولا أهتدى
لما قد دهانى ، وما تجهلينْ
أراجع نفسى فى خلوتى
وأمكث فى تيه تلك الظنونْ
وأوقن أنى الخريفُ ، وأنَّ
ـك أنت الربيعُ ، فأنىَّ أكونْ ؟!
وأسأل هل كان شوقى سراباً
وكانت سراباً ليالى الحنين ؟
وهل أنت لى بعد ما العمر ولىَّ
وعشَّش فى القلب غدرُ السنينْ
سلبتِ سكينة نفسى فكيف
يلين لنا الآن مالا يلين ؟!

هشام السلامونى

« لابد أن الشاطر حسن ليس أشطر الشطار ، وست الحسن ليست أجمل الستات ، وصوتى ليس أجمل الأصوات ، ونفسى ليس أطوّل الانفاس واعرضها ، وقلبى ليس أذل القلوب ، مثل الجاموسة لما هو مطلوب .

« هذا من العبرً » كما يقول دعبل « امبتدأ بلا خبر ؟! » ، يعترض ابن خلدون عزيز الخلقه ، يقول : « باردون » (يعنى لا مؤاخذه) « عندكم ثلاث صحف » يقول الطبرى ومجلات على قفا من يشيل ، ولم تكتبوا حرفا عن الشاطر حسن تأليف

فؤاد حداد ومتولى عبد اللطيف ... »

فؤاد حداد.. والشاطر حسن

« كان معايا الميه فى الزمزميّة ... والوطن فى الذاكره الالزاميه »

أواه ...

مات الشاعر الذى احترف الكتابة تحت القصف ... الشاعر الذى لم يفقد إيمانه يوماً بأن ماءه يروى ... وأن ذاكرته ذاكرة جمعية انحشر فيها الوطن بكل جماله وكل نزيفه فلم يدع مجالاً لجسم غريب ... منذ ولد ، لم تنقطع من حول أذنيه فرقعات القنابل .. القنابل التى استهدفت الجسد الباسق كالنخيل .. والقلب الذى عاش من فرط نقائه عليلاً ، لم يخل مكان فى جسده من شظية حارقة ... لا يهم ... افعلوا ما تشاءون .. الإيمان بالوطن .. بتراثه العظيم .. بمستقبل يصنعه البسطاء جميل مثلهم .. الإيمان لن تطوله القنابل .. الإيمان تحت القصف يتبختر واثقا .. ماذا حدث .. ! ؟ هل تخثرت آخر الشظايا .. فكانت « جلطة » .. وكانت « بلطة » اجتثت الفرع الثابت !! الجذور فى الأرض .. والشعر يملأ البراح الذى سمى من قبله فضاء ... لم يصبح الفضاء فراغاً .. إن قلمه الذى رقد من بعده إلى جوار النظارة الطبية .. والمسطرة على الورق فوق مكتبه .. هذا القلم الذى رقد الآن .. ملأ الفراغ شعراً .. فاصبح الفضاء براحاً ..

قالك مين اللى اتقدّم
قال لك كداب الزفة
واللى اتأخّر يا معلم
قال اتأخرت الدفّة
حتى الشمس بتتخفى
والفجر بيرجع بميعاد

« دى حكمة الشاطر حسن يا ولاد . وما دام حتحلَى النهاية عن البداية ، نعيش راضيين .. » ، وعاش الشاطر حسن الشهير بالشاطر فؤاد حدّاد ، طعيناً .. حزيناً .. يبتسم أنيناً .. والوطن لا يغادر الذاكرة الالزامية ..

كان حزيناً لأن احداً لم يكتب عن « الشاطر حسن » ، لأن أحداً لم يقدر الشاطر حسن حق قدره .. النقاد أداروا وجههم فى عناد .. والوطن أعطاه الحب خير الزاد .. ولم يرض الشاطر حسن ..

لا النقاد ولا الوطن قدروا الشاطر حسن حق قدره ..

الكبار عايزين فارسهْم
والصغار عايزين حارسهم
والبنات بين الجناين
بينادوا لك يا عريسهم

من الملحمة ، أخذ فؤاد حداد البطل الغائر فى الوجدان الجمعى ، البطل الذى يتحقق على يديه الشوق الإنسانى ، ومن الحكاية الشعبية أخذ فؤاد حدّاد ، أن لكل بطل وسيلة .. والوسيلة الرمز التى تساعد البطل على تحقيق المراد ، كانت فردوساً .. مهرة .. ليست كأى مهرة .. إنها تعشق .. وتعلّم صاحبها .. وتعطيه من قوتها الخارقة ما يستطيع به أن يقيم صرح الحلم الجمعى واقعاً للجموع ..

حسن شاطر .. حسن خيّال ..
بعود فارع ، وقلب عيال ..
وسيف فى يمينه بيلالى ..
مراية قصر فى المقيال
ومهره يزينها وتزينه
على جبينها وعلى جبينه
هلال وهلال ..
يعينها زى ما تعينه ..
واخلاصهم مالهش مثال ..

أعطيتنا أجمل الابطال .. أعطيتنا يا شاطر فؤاد أعظم الوسائل .. الوعى والفكرة .. الثقة والقدرة .. التمرد والثورة .. هات أسلوب القص من القرآن .. هات الإيجاز الحلو ذو القفزات المحسوبة .. هات الرواية كالرؤية .. أو الرؤية المروية .. هات الإيجاز المرئى من القرآن .. ومن توجهك الاجتماعى الثورى .. هات اللغة التى يفهمها البسطاء .. هات العامية ولا تجعلها بسيطة .. أجعلها جليلة رصينة .. أجعل العامية فصيحة .. أنت المستطيع .. لا أحد مثلك ذاق حلاوة الفصحى .. لا أحد مثلك يستطيع إرسال الفصحى جميلة ورصنية .. احقن العامية التى يفهمها البسطاء بأكسيد الفصحى التى تعشقها .. هات الإيجاز المرئى من القرآن .. وهات لعامية البسطاء جلالة الفصحى وجلالها .. مثلما أتيت بالبطل من الملحمة .. وبالوسيلة الرمز من الحكاية الشعبية .. أنت آليت على نفسك أن تجمع التراث العظيم كله فى نفحة روحية .. وقل ..

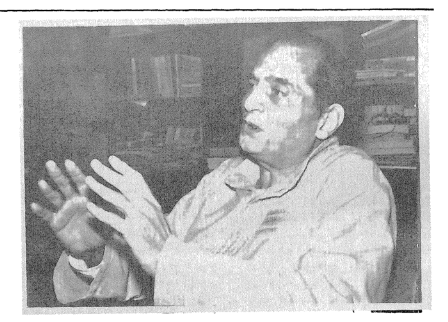
« الدنيا اتخلقت من زمان يا ولاد .. ومين عارف كام ملك وكام صعلوك ، ولا باقى منهم غير السيرة والحواديت ، وكان ياما كان ..

اشى فارس فوارس بالسيوف والنبل ، واشى يقاوح التيار وقدّ الزبل ، واشى زينا ..

طب واحنا مين ؟ ..

ما احنا الفوارس واحنا اللى بنقاوح التيار بحق وحقيق ، بنى آدم اشدّ من الصخر لكن رقيق ، نحنّ لبعضنا يا ناس ، نحب ونحسّ وندفّى بعض نجتمع فى الدار نقيد النار ، نتسلى بعد الفطار ، نضحك ونبكى ، نحدّث ونحكى عن الشطار ..

ومن الشطار ما فيش اشطر من الشاطر حسن يا اولاد ، لما اتولد امه ماتت وابوه الملك قال « فرحة كبيرة وحزن كبير ، حبيبى يا ابنى ، إن كنت ما اقدرش اعوضك عن حنان الأم مش كثير اعيش عازب بقية العمر .. دا ياما قالوا وعادوا عن مراة



الأب . من قبل التاج على راسى ، الكلمة دى حلقة فى ودنى ، كل حبىّ لابنى » .

بهذه الفصاحة العامية . . الإيجاز المرئى المنغّم . . جاء بالبطل . . خلطه بالوجدان الجمعى ليصبحا واحداً . . واوغل بعيداً فى قصته وصفحة واحدة لم تنته بعد . . واقفز بنا قفزة محسوبة .

راحت أيام وجت أيام . . شاطر حسن على مهرته تشيله خميلة ، وتحطه خميلة ، والملك بيرعاه من بعيد . . لما طال قعاده فى قلب القصر وحداى وكل مراية فى القصر ترد له شبيته ، طال الكلام بينه وبين نفسه . قال « ولا طير فى الدنيا الا بيحن لوليف » ، قال « يا حليف الشوق ، ومش ح تعيش قد اللى انت عشته ، ركّك على الطير اللى تعجبك ريشته ، يبقى زى الصبح لعينيك اللى كلّت ، ويدفى قلبك بحق السنين اللى ولّت »

اليتيم تأتيه زوجة الأب ، والأب فى قفزة ترتسم له صورة نفسية طبق الأصل وتحقق التصاعد الدرامى . .

وهات فصاحة يعجز عنها غيرك . .

« شاطر حسن قال :- يا مهره بلاد الله يا خلق الله . .

والمهرة زى البراق طارت تشق الريح . والارض ما تمسش حوافرها ، والبلاد بتفر من تحتها كما حَبّ سبحه فى ايد نبى ، المهره والشاطر حسن كما صبيه وصبى سرقوا الحجاز واليمن ، سرقوا المكان والزمن ، رمت بعينهـا ، رمى بعينه ، لمح لمحت ، شبك منشور والشمس زى اليوسفى المقشور فى مرايه من دمّ وعرق ، بحرين . . »

ما أعظمها فصاحة . . التراث بين يدينا . . المهره مثل البراق . . الأنبياء لا يتوقفون عن الذكر . . تتسابق الأصابع وتفر حبات المسبحة . . والصورة الجميلة للسرعة جديدة وغائرة عنيفة فى الوجدان « الارض ما تمسش حوافرها . . » « سرقوا الحجاز واليمن ، سرقوا المكان والزمن . . » هل قال احد قبله « والشمس زى اليوسفى المقشور فى مراية من دم وعرق ، بحرين . . » تركيبة فصيحه فى العامية . . كان يتسلى فؤاد حداد ويسرى عن نفسه ويسأل محبيه ، « ايستطيع احدكم أن يعرب « بحرين » الاجابات تختلف . . والذى يعرف الفصحى كفؤاد حداد يستطيع أن يعيد ترتيب الجملة . . « الشمس كاليوسفى المقشور فى مرآة من بحرين عرق ودم . . » ويتساءل . . الايمكن أن تعرب تمييزاً . . وهذه نتركها للفصحاء . . قال لى فؤاد حداد وقوله الحق « . . بيرم وانا نعرف فصحى أحسن من المهاجين للعامية دفاعاً عن الفصحى . . انا وبيرم نعشق التراث والشعب اكثر منهم . . انهم لا يحاربون لغتنا ذات الجذور العربية التراثية الفصيحة . . انهم يحاربون توجهنا الاجتماعى . . وكان التجاهل من عُدّة الحرب الظالمة . .

مواّلى اخضر وقلبى دقته خضرا
ومهرتى من سواد الليل ، وانا فارس
هلالها زى الهلالى فى تونس الخضرا
وحافرها ناعم على بساط العجم فارس
انا اللى كفّى تكفّى وصنعتى حاضره
وانا بالعمل والكلام ، حرب وسلام فارس

هذا هو الشاطر حسن . . ماتت أمه وهى تلده . . نشأ فارساً ، السيف والحب ديدنه ، تزوج أبوه ، وزوجة الأب سعت إلى هلاكه . . ادعّت المرض . . « انا جانى هاتف فى المنام ، ما اعرفش ان كان إنس والاجان ورق صوته فى ودانى زى الطبل ، قال اصحى يا حزنانه على سّتك ، الدوا عندك فى حوزتك : قلب مهره ينشوى ، بس مهره كلها اسود فى اسود . والهلال ابيض بيضحك بين عينيها . . هذا ما تآمرت زوجة الاب مع خادمتها على قوله للملك . . تريدان أن تحرماه من الوسيله ، لا يضحى الفارس بالوسيله ، لا مكان للفارس بلا وسيله . . الى بلاد الله خلق الله . . وتعلمه المهرة أن الحق والخير لدى البسطاء « تبدّل بدله الملك بجلابيه صياد » البسطاء صانعو الحياة . . لماذا لا يملكونها . . « تليق طاقية الحداد على راسك . . » شاطر حسن لبس طاقية الحداد على جلابية الصياد ، واتوكل « بقوة حدّادين ، وصبر الصيادين ، شاطر حسن ، فوق المهره ومتربّع ، والدم فى خده بينبع ، والدنيا تهون على مين ، غير الفقراء المساكين » ويمضى الشاطر حسن . . عطوفاً على الوسيلة المهره . . عطوفاً على الاسود وهو ينازلها طالباً لبنها . . شرساً على الاعداء . . منتصراً والناس تغنى له وقد ملك امرها . . أو ملكت فيه امرها . .

الشاطر لابس يا اولاد
جلابية صياد ، صياد . .
وطاقية حدّاد ، حداد
الشاطر اللى لابسهم
اتلمذ فى مدارسهم
واتملّى من كراريسهم
ولا يوم عن مبدأهم حاد
الشاطر لابس يا اولاد

انتصر الشاطر حسن . . هل ينتصر فؤاد حداد . .

« شاطر حسن التفت وقال ما يقدر يغنى الاصاحب ضمير ، ولا يعرف ينتهى الا اللى قلبه هَنِى . مهما اتعذب ومهما قاسى ومهما شاف الهوان برضه كريم » ومات الشاعر الذى تعذب كريما واحترف الكتابة تحت القصف .

عاش الشاطر فؤاد كالشاطر حسن . .

فى عهد الاحتلال والقصر والحزبية التى تلفت نبض قلبها لليمين ، بينما رفعت بعض ملامح وجهها شعارات اشتراكية ونادت باصلاحات لا جذرية . . فى هذا العهد طورد ذراع الوطنية وذراع البسطاء الذين يحلمون وهم يعرفون قدرهم وقدرتهم على تغيير وجه الحياة المعقد إلى وجه رطيب البساطة كأرواحهم طورد ذراع الوطنية وذراع البسطاء ، وكان على الذراع وشم أخضر جميل كان الوشم «لست الحسن» التى لم تخلع فى الهول الضروس ، قلب الحمامة وثوب العروس ، لم تنفض عن وجهها ابتسامة الثقة الشهيرة لدى الذين لا يعرفون بوداعة الصبر . . لم تنزع حلمها بأن تنجب فى يوم . وكان فؤاد حداد لمة الوشم الجميل ، أصابه

القصف فى أكثر من موضع مع الذراع العظيم ، كان يرى الوطن محتلاً مسروقاً كدمية الأطفال ، والفقير مقتولاً على الدرج الرخامى للقصور الشاهقة ، لم تخدعه الكلمات البارقة المنافقة .. لم يسكنه السيف الذى أوغل ممزقاً فى العروق .

با اسمع رصاص العدو
وباشوف رصاص الغدر
كم الجرايد يلّمع كل يوم التاج
ويدهلز القصر للاحزاب تقف صفين
قالوا السياسة بتغوى الزغد والاحراج
الرايحه بتلّف مين عارف ح تطرح فين
لمّا الليالى تجور من غير ما اتسببّ
قال النظام محكمه ، قال الوطن مذنب

وتقوم الثورة فى يوليو ١٩٥٢ ، يزغرد العصفور فى القفص ، ينتظر اليد الحانية التى ستفتح له الباب .. أيها العصفور الأخضر ، يا شاطر حسن ، جاء اليوم أسرع مما تصورت ستمتد يد ذات وشم أخضر جميل ، حينما تفتح الباب ، لن يدفعك الجوع إلى التحليق كالرصاصة ، سترتاح قليلاً على الذراع الفاتحة .. ستقف على الوشم الأخضر ، ستزقزق محيياً قبل أن تزقزق مرحباً ، الإصلاح الزراعى جمال عبد الناصر يعانق الفلاحين ، يوزع عليهم الأرض ، الذراع ذات الوشم تقترب من القفص ، مجانية التعليم ، الذراع ذات الوشم تحتل البراح وتصبح الأفق .. ستأتى إلى الباب ، أيها العصفور الأخضر الجميل ، يا شاطر حسن ، مفاوضات الجلاء الاتفاقية ، الوشم الأخضر يُدّقُ فى عينيك بمسامير من ضوء حنون لا يدمى ، ولكن يا شاطر حسن ، العمال حينما اشتد ساعدهم بالثورة ثاروا ، العمال دهسهم الذراع الجميل ، خميس والبقرى تؤرجحهما المشنقة المشنقة لم تكن ذات وشم أخضر جميل .. للثورة ضحايا .. أيكون لها بيدها ضحايا على الجانبين ، جانب الأعداء وجانب المؤيدين ، ما بال جناحك يلهث كصدر العجين تحت يدى فلاحة عشقتها ، قلبك ينتفض أيها العصفور وجناحك يلهث .. باسم الأمة تؤمم الشركة العالمية ، قناة السويس البحرية ، شركة مساهمة مصرية ، الباب مفتوح أيها العصفورة حلّق .. حلّق مصر ذات الوشم الجميل تكتمل لها صرخة الولادة وانقباضتها ، الحلوى فى يد الأطفال والخير سيحشر فى جنوب البسطاء ، مصر العروس تنجب ، السد العالى ! .. مصر تلد ، أنت أحد المدعويين ، أنت واحد فى الزحام الشديد ، أنت الواحد فى الكل والمعشوقة تتبختر كُلاً فى واخد ، صراخ الولادة حلو مثل «الكحكة» فى يد اليتيم بلا عجب ما أسعدك أيها العصفور الأخضر الجميل ، يا شاطر حسن ، مصر تنطلق .. وتنطلق ..

بقوة الفلاحين .. وبقوة العمال ..
بقوة الدم سايل والعرق سيّال ..

ولكن أين النور ، من قذف الكرسى إلى المصباح ؟! الثورة تختلف مع مؤيديها ؟! أيها العصفور المتعطش إلى السماء .. ستجر من الآن الحزن سلاسل ثقيلة .. سترسف فى قيد اللوعة فوق الأرض .. بل ستغور إلى غياهب النزف .. من سجن إلى سجن من عطش إلى الواحات فى الصحراء .. اولادى يتلقفون أول الهواء فى الدنيا ما بين سجن وسجن .. سليم الفرحة ثم السجن وأمين الفرحة ثم السجن .. أم سليم جذبتها بحلاوة الحب إلى عذابات الأيام ، وحدة ، غربة فى المكان ، مسئوليات ولا معين .. القرارات الاشتراكية !! احتمل أيها العصفور احتمل الميثاق ، احتملى يا أم سليم .

آنا عايزا ابنى يعيش والظلم ما يعيشى

ويتفاوض السجان مع مسجونيه .. مع هؤلاء الذين لا يعادونه .. يتكلم عن الفقراء مثلما يتكلمون ، يصنع للفقراء بعض ما كانوا يحلمون بصنعه ، يعلم الصغار الزامياً يعالجهم ويوّلد الامهات فى المستشفيات العامة .. ويتفاوض مع مؤيديه ، التعجل يعطى الفرصة للثورة المضادة .. البلد لا تحتمل ، الثورة المضادة مرض والدواء الهوادة ، أيام الفراعين لم يكن الحد الفاصل بين الالوهية والبشرية الحد الذى تعرفون .. الشعب قدس الحاكم العادل ، كذب الذين ادعوا أن المصريين سجدوا للظلم ، المصريون عرفوا للحاكم العادل أصابع كثيرة تنظم الحياة ، بعض الأصابع قد يخنق ، لكن الحاكم العادل قادر على التخلص من أصابعه المتمردة ، قادر وصدقوا الشعراء العصافير الخضراء .. لتكن الخطوات منجزة .. ولتكن فى هوادة ..

حبيى معايا الخطوات
حبيى مصر الفلاحين
تولد مصر الاسطوات
حبيى معايا الخطوات

آه .. وآه .. أيها العصفور ، الأغنية تكتمل بملابس الحداد ، الهزيمة مُرّة ، الأصابع الخانقة خطت قدر الشعب والحاكم ، خذ الريشه من يد الأطفال ، ارسم فجراً ، اصنع تفاؤلاً .. «ازرع كل الأرض مقاومه ، ترمى فى كل الأرض جدور» الهوادة كانت عشاً للغربان ، الغربان أكلت الجبين وطالت الرقبة .. أكمل الأغنية ..

يا ولدى ياضى ولادى
ياواقف فى الخط الأول
اليوم اللى يتم الآية
وحياة المجرى اللى اتحوّل
وحياة الحق اللى معايا
حبيى معايا .. الخطوات

سنحرر الأرض ولن نترك الثورة للغربان .. لن نترك الخطوات ، هات يا نور الخيال .. هات مصر العظيمة الخالدة .. اخنقها فى اوردة الجيل الواهية .. اخنقها لتتفتح الأوردة وتتفتح الأوداج ويدوس الكبر الوطنى على دنس الأعداء .. ارسم لنا صورة جميلة أيها العصفور الأخضر .. نراك كما ترانا .. نراك بالفعل كما تتمنى بالحلم أن ترانا .. نحن رغبة ستتحقق .. نراك كما ترانا ..

شفتك يا فارس يا غنى يا أصيل
شفتك يا سهّار النهار بالليالى
يامنحنى وماسك دولاب الفنون
بقانون تقسمنى
والبسط ترسمنى
واكبر تسمسنى
واتوه تجيب لى دليل

ولم نته .. رأينا الدليل .. وخضنا القناة ، رفرف عابرا ايها العصفور الأخضر قبل الأرض التى تحلم أن تصبح خضراء وتقترب بنا ــ زحاماً ــ من المصريين فى وجه الأعداء .. هل كان يخبىء لك القدر شظية لن تحتملها .. البطل الملحمى ينتصر فى النهاية .. أنت يا شاطر حسن بطل ملحمى .. لماذا ترى مأتمك كالبطل التراجيدى .. الشاطر حسن ملحمة ليس أسطورة ، القدر لا ينقض على الملحمة ، طيرانا وغزواً قذراً للأطفال والحوامل والشيوخ فى لبنان ، ما كل هذا الجبروت فيمن يتشدقون بالسلام .

وطنى بكى لتيمور
والسجن للمأمور
والليل بكى من النور
علشان بيفرزنا ..

ولا يحتمل قلبك يا شاطر حسن .. الانفجار مرّوع .. يعيد كل الظلم إلى الذاكرة ويخنق الانفاس .. لن تحتمل .. البطل الملحمى لا يموت .. البطل الملحمى ينتصر يتزوج .. تتزوج الأرض .. تحتضنك زوجاً رائعاً .. احتضنها .. سننتصر .. ألست القائل ..

«كنت حالف تحت عين الله»
إنى آخد حقى من موتى

ستأخذ حقك من موتك .. يا من استشهدت .. اشهد ..

اشهد بأنك يا ابن آدم جميل
بانى البيوت على بعضها بتميل

واشهد إلا اله الا الله وأن محمداً رسول الله . . .
ستلقاك أيها البطل الملحمى وأنت تنتصر
سنلقاك .. منتصراً آخذاً حقك من الموت ..

وكانت مهرة جنيةّ
وكانوا ملوك جنانينيه
ومن رقصه لأغنيه
هلال وهلال ..
لمحها الطير وقال هيه
وحط الانسانية وشال
حسن شاطر حسن خيّال ■

ولد زيجفريد لينتس فى مدينة ليك بمنطقة مازورن الواقعة فى بروسيا الشرقية (ضمت روسيا إليها حسب اتفاقية بوتسدام فى عام ١٩٤٥م جزءاً منها به مدينة كونجسبرج ، التى تحمل الآن اسم كالينتجراد ووضع الجزء الباقى تحت الإدارة البولونية فى ١٧ مارس من عام ١٩٢٦م) . وهناك أمضى طفولته وصدر شبابه ، واستدعى للخدمة العسكرية فى عام ١٩٤٤م وله من العمر ثمانية عشر عاما ، وعمل فى البحرية وقتاً قصيراً وما لبث الرايخ الثالث أن سقط ، وتغيرت الأحوال فى بروسيا الشرقية فهاجر إلى هامبورج ، والتحق بالجامعة هناك يدرس الفلسفة والآداب الإنجليزية بين عام ١٩٤٦ وعام ١٩٥٠م . واحترف العمل فى الصحافة منذ ١٩٤٩م ، وأصبح فى العام التالى محرراً للصفحة الأدبية الفنية فى جريدة « دى قيلت » الشهيرة . ولكنه انصرف إلى الأدب وحده منذ عام ١٩٥١م ولم يتخذ إلى جانبه عملا منتظما آخر . ويعتبر لينتس من ألمع أدباء ألمانيا المعاصرين ، وهو عضو فى « الجماعة ٤٧ » وأكاديمية الفنون فى هامبورج وغيرها من المنظمات الأدبية المعروفة ، وهو حاصل على العديد من الجوائز الكبيرة ، وله معرفة ببلاد عديدة فى أفريقيا وأمريكا واستراليا ، رحل إليها وأقام فى بعضها إقامات قصيرة .

وزيجفريد لينتس ناقد وأديب متعدد الجوانب ، غزير الإنتاج ، وهو يطالب الأديب بأن يشارك مجتمعه فى إحساساته وأفكاره ، وبأن يحمل مسئولية تعميق القيم وتوضيحها . وإذا كان الأدب المعاصر فى ألمانيا بصفة عامة مطبوعاً بطابع محنة الحرب العالمية الثانية ومحنة النازية التى دفعت الإنسانية إليها ، فإن النبش فى هذا الجرح الذى لا يريد ، على ما يبدو ، أن يندمل من السمات المميزة لأنتاج زيجفريد لينتس خاصة . كذلك يهتم لينتس بالنقد الاجتماعى وبخاصة نقد الأحوال الاجتماعية فى ألمانيا الغربية بعد أن اجتازت سنوات الفقر والحرمان والمعاناة فى أواخر الحرب العالمية الثانية والفترة التالية لها ، وبدأت تعيش المعجزة الاقتصادية ثم سنوات الرفاهية والترف .

نذكر من بين أعماله : كانت صقور تحوم فى الفضاء (رواية) ١٩٥١م . صراع مع الخيال (رواية) ١٩٥٣م . ما أرق زولا يكن ـ قصص مانزوريه ١٩٥٥م . الرجل فى التيار (رواية) ١٩٥٧م . سفينة الإرشاد (قصص) ١٩٦٠م . وقت الأبرياء (مسرحية) ١٩٦١ م . حديث المدينة (رواية) ١٩٦٣م . قصص ليمان (قصص) ١٩٦٤م . درس فى اللغة الألمانية (رواية) ١٩٦٨م . علاقات ؛ (دراسات فى النقد) ١٩٧٠م . القدوة (رواية) ١٩٧٣م . متحف الوطن (رواية) ١٩٧٨م .

غلظة الجلد

للكاتب الألمانى زيجفريد لينتس
ترجمة د. مصطفى ماهر

كان برونسفيك قد طلب أن يرسلوا إليه مدلكاً ليدلكه فى البيت ، وذهبت إليه مبكراً قبل الإفطار ، وذكرت اسمى وهويتى على الباب ، وتبينت أنه كان ينتظر حضورى . فتحت الباب لى بنت عجفاء محزونة ، صعدت بى الدرج ، ثم قادتنى إلى باب ضيق دقته وطلبت إلىّ أن أدخل .

كان يرقد على اريكة عليها مفرش من الفراء ، جامداً لا يتحرك ، بذراعيه المكتنزتين المتدليتين المترهلتين . كان يرقد على بطنه ، وكان لحم ظهره يلمع رقيقاً فى ضوء النافذة ، أما شحم قفاه النظيف فقد ارتسمت فيه ثنيات غائرة ، وأما لغده الضخم المتدلى فكان يرتفع إلى أعلى على جانبى رقبته ، وكان يتنفس فى سرعة وتعب . وتناهى إلى السمع من أسفل صوت كلب يعوى .

وقال برونسفيك .
ـ تعال . ابدأ العمل .
فقلت :
ـ نعم . حالا .

وتهيأت للتدليك ، فوضعت بلمسات رقيقة رشّات صغيرة من الكريم الدهنى على ظهره ، وعلى وركيه الليّنتين وقفاه ، وكان ينتفض فى كل مرة يمسّه فيها الكريم البارد ، وينتفض كلما ضغطت عليه بأطراف أصابعى ضغطاً رفيقاً .

وقلت أواسيه :
ـ لحظات . . . لحظات وننتهى .

ورفع وجهه وأومأ إلىّ ، فرأيت برونسفيك شاباً فى ريعان الصبا .

وعاد الكلب إلى العواء ، وتناهى إلينا صوته عالياً متمرداً ، فلما أنصتّ إليه . قال برونسفيك :

ــ يمكنك أن تبدأ التدليك ، فأنا مستعد .

وبدأت فنشرت الكريم الدهنى برفق ، ودعكته ليتغلغل فى الجلد المصفر ، وقبضت باحتراس فى لحم الظهر اللين ، وضغطت بيدى ماراً من أعلى إلى أسفل ، فأخذ يتنهد بصوت خفيض ويتنفس تنفساً يشبه السعال .

وقال وهو يتنهد :

ــ عظيم . . . عظيم جدا

وفى هذه اللحظة رفع الكلب عقيرته فجأة بالعواء وكأن ألماً مفاجئاً أصابه ، فقلت :

ــ أتسمع هذا العواء ؟

فقال :

ــ نعم أسمعه

ــ يبدو أنه يعانى من شىء ، أعنى الكلب .

فقال برونسفيك :

ــ بكل تأكيد . إنه جائع . إنه يعوى من شدة الجوع ، وهذه هى حاله عندما يجوع مرة كل أسبوع . ولكنه سيعتاد ذلك .

وسألته :

ــ تعنى كلبك

ــ نعم .

واكتشفت إلى جانب لوح الكتف الغارق فى شحم الظهر عقدة فحركت يدى نحوها برفق ، وضغطت بكلوة يدى ثم دفعت العقدة بإبهامى ، وهنا تأوه برونسفيك وضرب الوسادة بوجهه ، ولكننى لم أتراجع .

وقلت :

ــ هنا موطن الداء .

فقال :

ــ نعم ، عند الكتف .

وحركت أطراف أصابعى لتتبين بدقة حدود العقدة ، وطبلت عليها تطبيلاً هيّناً ، ثم عدت أضغط ، وأضغط حتى صرخ برونسفيك صرخة مكتومة .

وقال يرجونى :

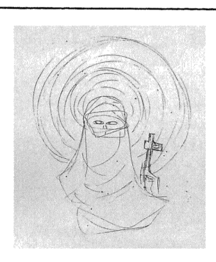
ــ كفى . كفى تدليكاً فى هذا الموضع .

وتحولت صامتاً إلى الكتف الأخرى ، فلما شرع الكلب يبكى بكاء كالنشيج سألته :

ــ هل يعانى الكلب من شىء ما ؟

فقال متنهداً :

ــ لا شىء . . لا شىء على الإطلاق . . ولكن من الخير له أن يجوع . . عليه أن يجوع كل أسبوع يوماً ونصف يوم . فعلى مثل هذا الكلب أن يعرف ممن ينال طعامه ، وأن يعرف أن الطعام ليس شيئاً سهلاً يناله هكذا كل يوم . أضف إلى ذلك أن الجوع مفيد للكلاب ، فعلى من يحب كلبه أن يجوعه .



فقلت :

ــ بكل تأكيد . . ولكن يوما ونصف يوم مدة طويلة . !

وأخذت أدك وأعجن لحم الورك المترهلة ، ثم لففته بين إبهامى وسبباتى ، ثم تناولته بالقرص والشد ، وقفل برونسفيك عينيه وقد أحس براحة مؤلمة .

كان تنفسه قد أصبح نوعا من الحشرجة ، وأتاه فى الموعد المناسب إحساس بالنعاس لا راد له ، وقلت فى نفسى : « سينام بعد قليل » وعجنت الذراعين المكتنزتين المترهلتين عجناً دقيقاً ، وضغطت من أسفل إلى أعلى صاعداً على خط يصل إلى العضلة ذات الرأسين . وانطلقت من فم برونسفيك آهة قصيرة تعبر عن الارتياح ، كانت أشبه شىء بحنين إلى النوم لا يعبر عنه كلام .

وفجأة طرق آذاننا صوت عواء الكلب ، حاداً مندفعاً ، عواء يعبر عن الفرح . فرفع برونسفيك رأسه مرتاباً ، وأرهف السمع ، فلما أتبع الكلب العواء نباحاً هائجاً ، نهض وأشار إلى أسفل ، تطلعت إليه لأرى الساقين البيضاوين المثقلتين بالعضلات ، وأرى شحم الوركين المترهلتين ، والقفا الباهت المكتنز المتكور ، وكانت عيناه الصغيرتان تتحركان يقظتين بين كتل من الشحم باهته . ولكن الكلب لم يعد إلى نباحه الفرح .

وعاد برونسفيك إلى الأريكة وقد بدا عليه التعب ، وضحك ضحكة واهنة ، وتقلّب على مفرش الفراء ، وأشار إلىّ أن أستأنف التدليك . فلما طفقت أضرب على عجزه بسيف يدىّ ضرباً قوياً لأشد ما به من لحم ، انفتح باب الحجرة ، وأطلّت منه البنت العجفاء المحزونة ، وقد انقطعت أنفاسها أو كادت ، واتسعت عيناها اتساع الخوف ، فكففت عن الضرب . وسألها برونسفيك :

ــ هل إفطارى جاهز ؟

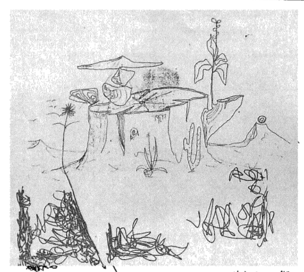
فقالت البنت بصوت خفيض :

ــ نعم .

ــ هل أحضرتم كل شىء ؟ الحنكليس المدخن الساخن والمايونيزه الطازجة ؟

وقالت البنت بصوت خفيض :

ــ كل شىء جاهز . ومعمل تدخين الأسماك يرسل إلينا الآن الحنكليس المدخن الساخن كل صباح .



وقال برونسفيك :

ـ سننتهى حالاً .

ـ والكلب . . .

ـ لن نعطيه شيئاً قبل ظهر الغد

فقالت البنت :

ـ لا . . أظن أن الكلب يوشك أن يموت . ويبدو أن أحداً ألقى إليه بشىء ما من فوق السور فأكله ، وهو يرقد الآن تحت شجيرات العنب البرى وينتفض . . . لعلهم ألقوا إليه بشىء سام لأنه كان يعوى بلا انقطاع .

فقلت :

ـ سأنزل إليه لأرى وأتحقق .

ورافقتنى البنت وأنا أهبط الدرج ، وأرتنى الحديقة وشجيرات العنب البرى الأسود التى كان الكلب يرقد تحتها . كان كلباً نحيفاً ضامراً أرقش الجلد ، رقد فى سكينة باسطاً ذراعيه ، على جنبيه ، فى النجيل ، تحت شجيرات العنب البرى ، وقد انفرج فمه قليلا ، وتجمعت حبيبات ضئيلة من الزبد المخضر على شفتيه ، لم يكن ينتفض لأنه كان قد مات .

وسألتنى البنت :

ـ ماذا أفعل به ؟

فقلت :

ـ لا شىء .

وعدت إلى البيت بخطى وئيدة ، وذهبت إلى الحجرة ذات الأريكة حيث كانت ،، اجياتى . كان برونسفيك قد اختفى من الحجرة . فجمعت أشيائى ، ولبست معطف المطر ، وتناولت حقيبتى ، وذهبت إلى الردهة . وهنا انفتح الباب المؤدى إلى حجرة الإفطار . كان برونسفيك يجلس وحده إلى المائدة يلبس رداء حمام مخطط ، وأمامه القهوة وأطباق من الحنكليس المدخن ، والسجق ، ولحوم الطيور ، والزبد الممتاز ، والبيض ، وابتسم لى هو يضع بالملعقة لطعة من المايونيزة على الخبز ، وقال بصوت عال :

ـ إلى اللقاء غداً فى نفس الموعد

فقلت :

ـ نعم . . . نعم .

وكنت أعرف أننى أكذب ●

مصون وحشو

الضرورات الاجتماعية هى صانعة عمود الشعر العربى حين كان كذلك بناء لا ينفذ منه خيط ريح ، وتلك الضرورات هى التى صنعت الفحول والأفذاذ فى عالم القريض الجاهلى وما بعده من عصور الشعر العربى . . وتيارات الحمل البلاغية بين القريض وصانعيه لم تتوقف عن كسب مساحات أوسع وأعمق لمفهوم عمود الشعر على طول الأيام تمكن من الشعراء وتمكن الشعراء منه ، فراح غير نفر يسعى إلى خلق خصوصية له فى مجال الابداع ضاربا بالعمود عرض أى طلل من أطلال العرب . . ولكن ذلك لا يعنى أن هذا النفر نسج ثيابه من ثياب الخليل وذلك لأن الشعراءَ الشعراءَ كانوا يدركون مزية الصنعة من جانب ومهارة الفن فى تفجره وانسيابه من جانب آخر ، كما كانوا لا يبخلون بوقت ولا معرفة ولا استزادة من أجل الشعر والعلم والأدب والانساب حتى آخر حدود الجغرافيا وعن الأصمعى قال : قدم رجل من فزارة على الخليل بن أحمد وكان الفزارى عييًا ، فسأل الخليل مسألة فأبطأ فى جوابها ، فتضاحك الفزارى ، فالتفت الخليل إلى بعض جلسائه فقال : الرجال أربعة فرجل يدرى أنه يدرى ، فذلك عالم فاعرفوه ، ورجل يدرى ولا يدرى أنه يدرى ، فذلك غافل فأيقظوه ، ورجل لا يدرى ولا يدرى أنه لا يدرى ، فذلك مائق فاجتنبوه . (والمائق هو الأحمق شديد الحمق) . ثم انشأ الخليل يقول :

لـو كنت تعلمُ ما أقـول عـذرتنى　　　أو كنتُ أجهـلُ مـا تقـولُ عـذلْتكـا
لكن جَـهلتَ مقـالتى فـعـذلتنى　　　وعلمتُ أنـك مـائق فعـذرتُكـا

وقد مر أبو عبيدة معمر بن المثنى برجل ينشد شعرا ، فطوّل فيه فقال أبو عبيدة : أمّا أنت ؛ فقد أتعبت نفسك بما لا يجدى عليك ، وما كان أحسن أن تقصّر من حفظك فى هذا الشعر ما طال ! ألم تعلم أن الشعر جوهر لا ينفدُ معدنُه فمنه الموجود المبذول ، ومنه المعْوزُ المصون ، فعليك بالبحث عن مصونه يكثر أدبك ، ودع الاسراع إلى مبذوله كيلا يشغل قلبك ، ثم أنشد أبو عبيدة :

مصـون الشعـرِ تحفـظُه فـيكـفى　　　وحشـوُ الشعـر يـورثُـك المـلالا

والقريحة العربية كانت ولا تزال قادرة على فرز المصون من الحشو ، كما أنها تمتلك القدرة النادرة فى التمييز ذاته ، ولا شك أن هذه القريحة هى التى صانت لنا كل تراث الشعر العربى الذى هو ديوان العرب والذى هو ثمرة جهرة أشعارهم الذين نزل القرآن بألسنتهم ، واشتقت العربية من ألفاظهم ، واتخذت الشواهد فى معانى القرآن وغريب الحديث من أشعارهم . وأسندت الحكمة والآداب إليهم ، وهم إذ ذاك مكتفون عن سواهم بمعرفتهم ، فحفظتهم الذاكرة فانتسبوا إليها وصارت الرواية باسمهم فى كل مجلس وعلى كل لسان .

قال عمر بن الخطاب ، رضى الله عنه : داروا من الشعر أعفّه ، ومن الحديث أحسنه ، ومن النسب ماتواصلون عليه ، وتعُرفون به . فرب رحم مجهولة قد عرفت فوصلت ، ومحاسن الشعر تدل على مكارم الأخلاق وتنهى عن مساويها .

ولعل محاسن الشعر خلقا وحفظا ورواية ، تدركها يوما ألسنة الشعراء ولا تقف بين المصون والحشو .

أحمد الحوق

البؤساء بين ڤيكتور هوجو وحافظ إبراهيم

د. ابتسام الاسناوى

بمناسبة الاحتفال بالذكرى السنوية لوفاة فيكتور هوجو لابد وان نشيد بإحدى روائعه التى اثرت فى الرواية العربية ألا وهى « البؤساء » (١٨٦٢) التى تعتبر بالفعل ملحمة إنسانية ضخمة أجمع النقاد الفرنسيون على أنها « أجمل رواية » عرفتها المدرسة الرومانتيكية كما أن مؤلفها يعتبر أول مبدع لذلك النوع الروائى الذى يستطيع أن يتذوقه المثقف والمواطن العادى على السواء . فلأول مرة فى تاريخ الأدب الفرنسى يصب كاتب عظيم مثل هوجو اهتمامه على مشاكل الطبقة الدنيا من المجتمع ، والتى لم يدرسها بلزاك من قبله إلا من الزاوية القاصرة للعالم البيولوجى .

لقد كان لهذه الرواية كل تأثير غالب فى الروايات المعاصرة لها بل لقد انسحب ذلك التأثير على الرواية الواقعية ثم الطبيعية ، بخاصة ملحمة زولا الشهيرة « الموجون ماكار » . كما تعتبر « البؤساء » من أكثر الروايات التى ترجمت إلى اللغات الحيّة مثل الإيطالية والإنجليزية والروسية والهندية واليابانية ونقلها إلى اللغة العربية شاعر النيل حافظ إبراهيم فنشر جزءها الأول فى عام ١٩٠٥ م ، والثانى فى عام ١٩٢١ م .

و « البؤساء » وحدها ـ دونا عن بقية النتاج الروائى لفيكتور هوجو ـ استطاعت أن تستأثر على الذوق العام ، وعلى المفاهيم الأخلاقية والوجدانية ، التى سعى جميع الكتاب المعاصرين كحافظ إبراهيم إلى تحقيقها ، فى عصر قمعت فيه الحريات ، وكبتت فيه العواطف ، فلم تجد متنفسا لها إلا عن طريق إطلاق من الزفرات والعبرات . فالتوهج العاطفى والدموع الفياضة التى غمرت النتاج الأدبى فى عصر هوجو وكذلك أيام حافظ إبراهيم كانت تقترن بها غاية إنسانية واجتماعية . فالمنفلوطى ـ مثلا ـ يرى أن منطلق الإصلاح الاجتماعى يمكن أن يتولد من الإحساس الجماعى المشترك المقترن بالرحمة والشفقة . ويؤكد فى « نظراته » أنه لو تراحم الناس فيما بينهم وأشفقوا على بؤسهم ، لما عانى أحد من الجوع أو الجور أو الظلم .

وقد احتوت « البؤساء » على تلك المفاهيم بعينها ، إذ أن فيكتور هوجو إستطاع أن يستدل عند أكثر الناس سقوطا بما فيهم المجرم والبغايا ، على تلك النفس السامية التى تتألم وتصمد .

لا عجب إذن أن تستوقف تلك الرواية الرائعة انتباه شاعر مرهف الحس مثل حافظ إبراهيم ، وهو الذى دأب طوال حياته على قراءة عيون الأدب الفرنسى وخاصة مصنفات فيكتور هوجو . كان يكن للشاعر الفرنسى إعجابا خاصا يفوق كل الحدود ، مما جعله يحرص على تعريف القارىء بحياته ومؤلفاته فى مقدمة ترجمته العربية .

وربما كانت المأساة العائلية التى تركت بصماتها على كل من الأديبين من الأسباب التى جعلت الشاعر الفرنسى قريبا إلى نفس الشاعر المصرى . فقد عانى فيكتور هوجو فى طفولته الكثير من جراء إنفصال والديه ، كما ذاق حافظ إبراهيم أيضا فى صغره مرارة اليتم والفقر والتشرد ؛ مما جعله يتفهم مبكرا أبعاد البؤس والفساد الذى آل إليه المجتمع المصرى فى عصره وأن يدرك تماما أبعاد المأساة الاجتماعية التى كتب من أجلها فيكتور هوجو « البؤساء » .

لقد أهدى هوجو روايته « إلى الذين يعملون والذين يفكرون والذين يعانون » . فذلك النشاط السياسى الذى مارسه هوجو فى الجمعية التأسيسية والمجلس التشريعى ، أعطى له فرصة الاطلاع على كتب على مشكلة « البؤس » العام الذى أدانه بشدة فى التاسع من يوليو عام ١٨٤٨ قائلا : « لست أيها السادة من هؤلاء الذين يؤمنون أنه يمكن محو المعاناة من هذا العالم ، فالمعاناة هى قانون آلهى ، ولكننى من هؤلاء الذين يعتقدون ويؤكدون أنه يمكن هدم البؤس وكانت مظاهر البؤس فى عصر هوجو قد تزايدت على حساب صعود وثراء الطبقة البورجوازية ، وانخفضت إلى حد كبير أجور العمال مما أدى إلى تمردهم . كما أن الأزمة الاقتصادية والصناعية والتجارية التى تعرضت لها فرنسا عام ١٨٤٥ من جراء إفلاس عدد كبير من البنوك ، اسفرت عن انتشار العديد من الآفات الاجتماعية مثل : السرقة والتشرد والبغاء .

ففانتين إذن فى « البؤساء » تجسد تعاسة العاملة فى القرن التاسع عشر . . جان فالجان ، سارق الخبز ، هو ضحية مجتمع أدانه ظلما . ولكن كل منهما استطاع أن يتصدى لشقائه : جان فالجان عن طريق الخبز وفانتين بالأمومة التى وصلت الى حد التضحية بكل شىء فالسرقة هى ولا شك جريمة ؛ ولكن الأمر يختلف عندما يرتكبها إنسان كى لا يموت جوعا هو وذووه وعندما تسقط امرأة فى هاوية البغاء لتطعم إبنة تتضور جوعا : فهل أمثال هؤلاء يستحقون الشفقة أم العقاب ؟ هذا هو السؤال الذى يطرحه الكاتب وليست الشرطة أو القضاء الاعمى هما المسئولان عن ذلك بل المجتمع برمته هو المسئول عن هذه الجرائم لذا أصبحت إعادة بناء الصرح الإجتماعى أمرا لا مناص منه .

وهذه الدعوة الإصلاحية التى نادى بها هوجو ، كانت تتفق تماما مع تلك الثورة الاجتماعية التى فرضت نفسها فى عصر حافظ إبراهيم فعن طريق تعريبه لرواية هوجو الخالدة ، استطاع أن يهاجم طبقة الأثرياء الذين باتوا لا يكترثون لنداء الفقراء والمحتاجين . لذا فقد شنت الصحف والمجلات التى صدرت عام ١٩١٩ حملة شعواء على جشع هؤلاء الأغنياء الذين رفضوا مساعدة الفقراء والبؤساء . وقد ساهم شاعر النيل حافظ إبراهيم وأمير الشعراء أحمد شوقى فى تلك الحملة بأشعار تفيض عطفا وشفقة على مصير هؤلاء الضعفاء والمساكين . وقد أثمرت بالفعل جهود هؤلاء الأدباء وشهد المصر افتتاح العديد من الجمعيات الخيرية والملاجىء كما عملت هذه الثورة على محاربة الانحلال الخلقى والسرقة وانتشار البغاء وغير ذلك من مظاهر الفساد العام التى اجتاحت المجتمع المصرى فى عصر الاحتلال .

وجد حافظ إبراهيم اذن ، كتاب هوجو صدى لبؤس شعب بأكمله بل لبؤسه هو أيضا . فهو فى مقدمة ترجمته يشير إلى أن المؤلف الفرنسى وضع روايته وهو بائس وأن معربها سطّرها وهو بائس أيضا .

وفى الواقع أن هوجو كان قد أكمل كتابة « البؤساء » وهو فى منفاه فى « جرنسى » بعد حادث انقلاب الثانى من ديسمبر عام ١٨٥١ . ووجد فى ذلك عزاء لأحزانه وآلامه . أما حافظ إبراهيم فقد عرب « البؤساء » فى فترة بؤس مادى حقيقية بعد أن طرد من الجيش فى السودان عام ١٩٠١ إثر اتهامه بمحاولة تحريض الجنود السودانيين على القيام بثورة ضد الإنجليز . فكانت البؤساء ـ التى يؤكد أنه قرأها عشرين مرة فى السودان ـ هى سلواه الوحيدة فى ذلك الوقت .

قام حافظ بتعريب الجزء الأول ونشره فى عام ١٩٠٥ ، وقد أهداه إلى أستاذه الإمام محمد عبده الذى كان يعتبره « مقتل البائس » . ولكن الإمام توفى فى عام ١٩٠٥ ، ثم توفى مصطفى كامل عام ١٩٠٨ ، مما أغرق حافظ إبراهيم والأمة المصرية كلها فى حزن

عميق . وعلى الرغم من وظيفته فى « دار الكتب » التى بدأها عام ١٩١١ ، والتى جعلته يعيش ميسور الحال حتى وفاته فى عام ١٩٣٢ ، فإن شاعر النيل كان يستسلم دائما لمشاعر اليأس والوحدة مما دفعه للعودة من جديد إلى تقريب« البؤساء »ونشر الجزء الثانى منها عام ١٩٢١ .

وفى الحقيقة أن الجزءين اللذين نشرهما حافظ إبراهيم هما تعريب للجزء الأول فقط من الأصل الفرنسى الذى يحتوى على خمسة أجزاء تحمل العناوين الآتية : « فانتين » - « كوزيت » - « ماريوس » - « أغنية شارع بلوميه وملحمة شارع سان دونى » وأخيرا « جان فالجان » . وبالطبع لم يكن بوسع حافظ إبراهيم أن يقوم بتعريب هذا العمل الضخم الذى يزخر بالوصف المسهب والتفاصيل المملة كتلك التى تتناول الأديرة المغلقة وتاريخ فرنسا وصبية باريس .. الخ فكل هذه الاستطرادات التى لم تعد تجذب حتى القارىء الفرنسى فى القرن العشرين ، كان من الأفضل حذفها دون أن يضير ذلك دراسة النفس البشرية التى برع هوجو فى وصفها .

وكان يمكن بالفعل لحافظ إبراهيم أن يقوم بحذف واختصار مثل هذه التفاصيل من الأجزاء الباقية ؛ ولكن يبدو أنه عزف عن مجرد التفكير فى هذه المخاطرة حتى لا يكون موضع شبهة مرة أخرى بعد أحداث السودان الأليمة ، خاصة وأن المؤلف الفرنسى كان يحرص طوال روايته على كشف تعسف الملوك ضد القوى الثورية للشعب ، بل أعلن صراحة أن الديمقراطية هى الوحيدة القادرة على إقامة العدالة . فكيف كان يمكن لشاعرنا أن ينقل إلى العربية مثل تلك الآراء فى عصر انعدمت فيه الحريات واشتدت قبضة الاحتلال ؟ .

كان حافظ ابراهيم موفقا إذن ، فى اكتفائه بتعريب الجزء الأول من الرواية ، وهو الذى يحتوى على العديد من الفقرات التى تصور أعماق النفس الإنسانية وتعتبر - حسب قول بلسور - من « روائع الدراسات السيكولوجية والعاطفية » .

وقد قسم حافظ إبراهيم الجزء الأول من النص الفرنسى إلى جزءين وحذف العنوان الفرنسى وهو « فانتين » واطلق عليها عنوان البؤساء . كما حذف حافظ إبراهيم تلك التقسيمات الفرعية الموجودة فى الأصل واكتفى بتقسيمه إلىفصلين كبيرين ، يحمل الفصل الأول اسم « جان فالجان » والثانى اسم « فانتين » . أما الجزء الثانى من « الترجمة » فلم يحتو إلا على فصل واحد كبير عنوانه : « عاصفة تحت جمجمة » . وقد نقله المترجم من إحدى العناوين الفرعية للفصل السابع من الأصل .

ويؤكد حافظ إبراهيم أنه نقل الأصل الفرنسى بأمانة « كما تعكس الحسناء صورتها فى المرآة » . وفى الواقع أن الكثير من الفقرات قد ترجمت أمينة إلى حد ما ، مثل تصويره للصراع الداخلى للسيد مادلين أو بالأحرى جان فالجان وصحوة ضميره ، وكذلك حادث القبض عليه ثم هروبه ، وادعاء الأخت سانبليس الكاذب وأخيرا احتضار فانتين وموتها . أما فى غير هذه المواضع فنحن نلاحظ أن حافظ إبراهيم أدخل على النص الفرنسى تعديلات كثيرة ؛ فقد بدأ ترجمته بالفصل الثانى من الأصل . وأهمل تماما الفصل الأول الذى يتحدث عن الأسقف ميريل وأعماله الخيرية ، ثم نراه بعد عدة صفحات يعترف بإسقاط ذلك الفصل . ويبدو لنا أن حافظ إبراهيم تعمد ذلك لما يحتوى عليه هذا الفصل من أراء سياسية جزيئة يتبادلها الأسقف مع أحد « المحافظين » التقليديين . وربما لذلك نفسه ، نجده يعود ليعتذر للقراء مرة أخرى عن حذفه للفصل الثالث الذى يصف ثورة ١٨١٥ . فإذا كانت الظروف السياسية التى مرت بها البلاد فى تلك الفترة هى المسئولة عن هذا الإغفال المقصود لبعض الفصول ، فالمترجم يختصر العديد من الصفحات الأخرى لأسباب شتى ، وهى أسباب فنية مثل حذفه لكل التفاصيل التى تتعلق بوصف المظهر الخارجى « المنفر » لبطله جان فالجان عند خروجه من السجن ، وكذلك التفاصيل الخاصة بأصل ومنبت فانتين العاملة الفقيرة المعدمة التى تحولت الى امرأة ساقطة . كما حذف تماما ذلك الفصل الذى يتعرض للمغامرات العاطفية التى وقعت بين أربع من الفتيات وأربعة من الشبان وإكتفى بإخبار القارىء أن عشيق فانتين تركها بعد أن تحرك جنين فى أحشائها . من الواضح أن حافظ إبراهيم أراد هنا بلوغ مقصد أخلاقى صرف ، فلم ينقل تفاصيل تلك المغامرات التى يمكن أن تفسد عقول الشباب وضعاف النفوس كما حرص على تحذير الفتيات من الوقوع فى حبائل الكلمات المعسولة للشبان الطائشين ووعودهم الكاذبة بالزواج . فكلما ذكر المترجم عشيق فانتين وصفه « بالمجرم » أو « الخبيث » .

يتضح مما سبق أن حافظ إبراهيم قد أعطى لنفسه حرية التصرف فى الأصل الفرنسى ، وهو لم يخف ذلك ، بل اعترف فى مقدمة بأنه عمد إلى الإنجاز والتعديل وإسقاط العديد من صفحات وفصول الرواية الفرنسية ، وهو فى الوقت نفسه يؤكد حرصه على توفير « ترجمة أمينة » كما سبق أن أشرنا - فكيف يمكننا إذن تبرير ذلك التعارض فى الأقوال ؟

فى الواقع أن كلمة « الترجمة » أو « التعريب » أو « النقل » كانت تحمل فى عصر حافظ إبراهيم مفهوما خاصا يبعد كل البعد عن تلك الموضوعية التى لم تعرفها الترجمة إلا بعد قيام الحرب العالمية الثانية . فكانت الترجمة التى تتسم بالأمانة المطلقة لا تلقى استحسانا من قبل القراء على العكس من تلك التى كان يضمنها « المترجمون » التعديلات اللازمة لمسايرة عادات وتقاليد العصر وخدمة قضاياه . فكان المترجم إذن لا يحاسب على دقة الترجمة ، بل على مهارته فى نقل الأفكار وأداء المعانى بلغة جميلة وأسلوب بليغ دون المساس بجوهر الأصل الأجنبى « المعرب » ومغزاه . وهذا القول ينطبق تماما على « بؤساء » حافظ إبراهيم مما جعلها تحقق نجاحا منقطع النظير ، بل أن سعر النسخة منها وصل إلى خمسين جنيها مصريا فى ذلك الوقت ، وهذا يعتبر رقما قياسيا ، بل خياليا وهكذا نجد أن فيكتور هوجو فى روايته ، وحافظ إبراهيم فى ترجمته لهاحرص كل منهما على أن يكون داعية للرحمة والتراحم وحب الشعب وبغض البؤس والظلم ، فكانا صدى لنبضات وآمال عصرهما . أليس ذلك هو مهمة كل فنان ، بل مهمة كل عمل فنى على الإطلاق ؟

تحية لكاتب « البؤساء » فى ذكراه المئوية فقد ترك تحفة فنية امتد أثرها إلينا فى القرن العشرين بفضل بؤساء حافظ إبراهيم ○

اللغة والحياة المعاصرة



كان رفاعةالطهطاوى أول من كتب باللغة العربية فى العصر الحديث عن الأكاديمية الفرنسية . كانت الفكرة طريفة ومستحدثة بالنسبة له ولابناء عصره ، عرف الطهطاوى فى باريس تلك المؤسسة العلمية الجادة ، عرّبها وكتبها بحروف عربية . ولكن تدوينه لها اتخذ عدة أشكال : أكدمة ، أو : أكدمية ، أو : أقدمة . كتبها الطهطاوى بالقاف على نحو ما فعل العرب قديما ، وبالكاف على نحو ما يفعل العرب المعاصرون فى تدوين صوت الكاف الأوربية . كلمة أفريقيا تعريب قديم ، على عكس تعريب كلمة أمريقا ثم أمريكا . وعلى كل حال دخلت الكلمة العربية منذ ذلك التاريخ .

وأثناء التفكير فى إنشاء أكاديمية للغة العربية فى أواخر القرن الماضى استقرت كلمة : مَجْمَع ، وبهذا المعنى استقرت كلمة «مَجْمَع» فى عدد من الدول العربية . فى القاهرة ودمشق وبغداد وعمان «مجامع» لغوية وفى القاهرة «مجمع للبحوث الإسلامية» ولكن الكلمة الدخيلة ظلت تستخدم فى عدة مجالات ، فنحن نتحدث عن «أكاديمية البحث العلمى» وتضم علماء فى عدد من العلوم الأساسية والتطبيقية ، ولا تضم وحدات للعلوم الانسانية ، وتستخدم الكلمة أيضا فى «أكاديمية الفنون» وتضم معاهد لبعض الفنون ، وتستخدم الكلمة أيضا فى اسم «أكاديمية الشرطة» . وهى دلالات متعددة لهذه الكلمة إلى جانب استخدام المقابل العربى «مَجْمَع» لدلالات أخرى . وهكذا توازى الاستخدام ، وارتبطت كل كلمة فى سياقها الحضارى بدلالات خاصة .

د . محمود فهمى حجازى

الموت بالحلم والمخدر
رؤية نفس إجتماعية

وليد منير

١ ـ من الحلم إلى صناعة الحلم :

الإنسان حيوانٌ اجتماعي
إذن فالإنسان حيوانٌ يحْلُم

والسؤال الآن : هل فقد الإنسان حلمه الأول فى تغيير عالمه القبيح فاصطنع عالماً آخر من نسيج خيالاته وحدها (مجانياً وسهلاً . نعم) ولكنه أكثر نعومة وتناغماً (على فوضاه وتداخل أبعاده) من ذلك العالم المتهرىء ، القديم ؟

هذا ما لا نستطيع أن نقطع به ، ولكنه احتمالٌ يظل قائماً فى واقع اجتماعى منقسم على ذاته ، يعيشه كائنٌ اجتماعىٌ مغترب ـ بدوره ـ عن ذاته .

و(الاغتراب) فى معنى من معانيه . يعنى إدراك الفرد بأنه أصبح كياناً هامشياً منفصلاً عن تيار الكل السائد ؛ أى إدراك الفرد بأنه أصبح معزولاً ISOLATION كما يعنى ـ فى معنى آخر ـ نوعاً من فقدان المعنى MEANINGLESSNESS أى شعور الفرد بعجزه عن الوصول إلى قرار ما ، أو معرفة ما ينبغى أن يفعله ويتضافر مع هذين المعنيين معنى ثالث «هو انعدام القوة POWERLESSNESS ويتضمن إحساس الفرد بأنه ليست لديه القدرة على التأثير فى المجتمع من حوله .

ويسهم مفهوم (الإغتراب) على هذا النحو (ذى المستويات المتعددة) فى تشكيل الإنسان (اللامنتمى) ، هذا الإنسان الذى فقد مشروعية الحلم داخل إطار القيم الإجتماعية السائدة فى لحظة ما من تاريخ الجماعة ، فلجأ على سبيل (التعويض) إلى صناعة (الحلم) من خلال قيم مختلفة ، ومعايير مغايرة ، مرفوضة وغير موافق عليها اجتماعياً . إنها درجة أعلى من (الإغتراب) تعرف بفقدان المعايير NORMLESSNESS ، وربما كانت هذه الدرجة من الإغتراب هى أخطر درجاته جميعاً على صعيد السلوك الإجتماعى .

ولكن . .
كيف يصنع الإنسان حلماً مجانياً ؟

يكتب «بودلير» (هذا المغتربُ الأعظم ، الذى اعتاد أن يصنع أحلامه) :

«الواقع الحقيقى يا صديقى ليس موجوداً سوى فى الحلم ، من أجل طحن السعادة الطبيعية والمصنوعة ينبغى أولاً امتلاك شجاعة ابتلاعها ، وأولئك الذين ربما يستحقون السعادة هم بالضبط أولئك الذين فعلت معهم الغبطة ، كما يتصورها الزائلون ، فعل مقيىء دائماً» .



لم يكن «بودلير» فى رسالته إلى صديقته المريضة «ج . ج.ف» يتكلم سوى عن لوحةٍ أزمع أن يهديها إياها ، وانسرب شيئاً فشيئاً إلى الحديث عن بؤسه وأفراحه وآماله ولكنه ـ دون وعى منه ـ حين شرع فى الحديث عن (السعادة المجلوبة عمداً) لم يستطع أن يفلت فى استعاراته من هذه الكلمات التى كانت تمثل بؤرة نشاطه اليومى التعس : الطحن ـ الابتلاع ـ القىء .

المخدر إذن ـ بكافة أنواعه ـ كان ولم يزل (وسيلة هروبية) من وسائل (المغترب) لاستجلاب عوالم سرابيةٍ مؤقتة ؛ عوالم تمنح الغبطة اللحظية ، وتسلب القدرة الحيوية الدائمة على التفكير والفعل .

والمدمن إذن لا يدمن المخدر ، ولكنه يدمن الهرب . يدمن الحلم المجانى . يدمن نوعاً رخيصاً من استجلاب اللذة أو استجلاب السعادة المؤقتة .

والإدمان ليس (ظاهرة اجتماعية) Social Phenomenon فى أساسها ، ولكنه (مشكلة اجتماعية) Social Problem كغيرها من المشكلات (الانتحار ـ القتل ـ البطالة ـ الطلاق ـ التمييز العنصرى) التى تُعرَّف بأنها موقفٌ يؤثر فى عددٍ من الأفراد ، بحيث يعتقدون ، أو يعتقد الآخرون ، بأن هذا الموقف هو مصدر الصعوبات والمساوىء . الإدمان ـ تأسيساً على ما سبق ـ موقفٌ اجتماعىٌ لا يتحمل مسئوليته المدمن وحسب ، بل تتحمل مسئوليته كذلك المؤسسة الاجتماعية التى أسهمت ـ بقسطٍ وافرٍ ـ فى (اغترابه)

والآن .

ما الذى يدفع مشكلةً اجتماعيةً ما إلى الطفو على سطح المجتمع ؟

هل هو (التفكك الاجتماعى) بما يعنيه من انفصال الفرد عن الثقافة ؟ وبما يتضمنه من قبول المجتمع لأدوات التغير الاجتماعى ، وفشله ـ فى ذات الوقت ـ فى فهم وتوقع نتائج هذه التغيرات ؟

هل هو (صراع المصالح والقيم) الذى يكشف عن هوة عريضةٍ من (التناقضات الاجتماعية) التى ترتبط ـ فى أساسها ـ بعلاقات الإنتاج ؟

نعم . هو كل ذلك فى آن .

ولننظر معاً إلى خريطة (المتغيرات الإجتماعية) فى السنوات العشر الأخيرة ، لكى نعرف كم حصدت (شريحةٌ طفيلية) من مكاسب سهلةٍ ، وكم حصدت (شرائحُ أخرى) من المعاناة والألم .

لننظر معاً كيف أسهمت (الفئة الأولى) ـ وهى فى أعلى درجات اغترابها أيضاً ـ فى الوصول (بالفئات الأخرى) إلى نفس الدرجة من الإغتراب . فقط تختلف الوسيلة ، ويختلف الهدف .

الفئة الأولى تجلب (الحلم المجانى) ، تستورده وتنتجه .

الفئات الأخرى تستهلك (الحلم المجانى) ، تلوكه وتستمروه .

الفئة الأولى تزداد ثراءً .

والفئات الأخرى تزداد فقراً .

الفئة الأولى تستمد (مشروعية وجودها) من حاجة الفئات الأخرى إلى (تحقيق وجودها) عن طريق العجز والهرب .

هؤلاء الآخرون الذين يصنعون (الحلم) هم الذين يصنعون الموت .

والآخرون الآن هم (الجحيم) كما يقول (سارتر) لا لأنهم يعوقون حريتى ، ولكن لأنهم يصنعون لى حريتى ، أويدعوننى لأصنعها على صورةٍ لم أكن أود يوماً أن أصنعها عليها !!

٢ ــ صناعة الموت : بين وهم اللذة ، ولذة الوهم :

إذ كانت (اللذة) واهمةً ، (فالوهمُ) لابد أن يكون لذيذاً .

كيف ؟

إن العجز عن التوافق مع الذات ، أومع الآخر ، أو مع العمل ، أومع التصورات والمعايير السائدة فى حقل السلوك الاجتماعى هو دافعٌ رئيسى إلى (الجنوح) . الجنوح . فى هذه الحالة سلوكٌ خاصٌ لحل الصراعات . و(إدمان المخدر) مع ما يصحب هذا الإدمان من سلوكٍ مُتَضَمَّن هو أحد أشكال (الجنوح) السابق .

(الجانح) من هذا النوع ــ تمشياً مع علم النفس السلوكى ــ فاشلٌ فى اكتساب الضوابط الداخلية ، فاقد للمعايير الاجتماعية العامة ، مندفعٌ دون تقدير للنتائج ، عاجز عن مشاركة الآخرين فى انعطافاتهم الوجدانية .

أحاول أن أعقد مقابلة بين المجال النفسى ، والمجال الاجتماعى فأقول : يتجاوب الفشل فى اكتساب الضابط الداخلى مع تضاءل قيمة **(الضبط الاجتماعى)** Social Control الذى يتمثل ــ وفقاً لمفهوم «جريفتش» بالذات ــ **فى مجموع الأنماط الثقافية التى يعتمد عليها المجتمع ككل فى ضبط التوتر والصراع** . ويرتبط **فقدان المعايير** باحدى مستويات **(الاغتراب)** Alienation المعروفة بنفس الاسم Normlessness حيث يلجأ الفرد إلى استخدام أساليب غير مشروعة لتحقيق الهدف . ويكون **(الاندفاع غير المحسوب)** ــ فى جانب من جوانبه ــ نتيجةً طبيعيةً **لفقدان المعنى** Meaninglessness ، بينما ينبع **(العجز عن المشاركة الوجدانية)** من الإحساس الشخصى الملح **(بالعزلة)** Isolation و **(انعدام القوة أو القدرة على التأثير)** Powerlessness فى آنٍ واحد .

(الجنوح) إذن فى مظاهره المختلفة ــ على المستوى النفسى ــ مفهوم وثيق الصلة بمفهوم (الاغتراب) ــ على المستوى الاجتماعى ــ الذى يفضى بالفرد إلى محاولة خلق عالم ذاتى مفارق لعالم الواقع .

هذا العالم المفارق ــ فى واحد من مظاهره السلبية ــ عالمٌ قائمٌ على (الوهم) . والمخدر هو احدى الوسائل التى تصنع هذا الوهم .

يكتب «بودلير» فى (الجنان الإصطناعية) واصفاً تجربته :

«الحشيش سلاحٌ للانتحار . . .

لا أعرف إلى أى حد يمكن أن نقول إنإنساناً لا يفعل غير أن يحلم ، ويصبح عاجزاً حتى وإن كانت كل أعضائه على ما يرام . لكن (الإرادة) هى التى تصاب ، وهى العضو الأكثر أهمية .

ينبغى قبل كل شىء الحياة والعمل» .

إن جميع العقاقير المخدرة ــ فيما تدلنا عليها أنظمة الاتصال الكيماوية ــ تشبه إلى حد كبير فى تركيبها الجزيئى تلك (المواد الناقلة) Transmitters التى تقوم بنقل (الرسالة العصبية) إلى مراكز المخ الوظيفية ، وتتركز فى نهايات الأعصاب .

المخدر يساعد على إفراز المادة الناقلة أحياناً .

(الأمفيتامين) يحفز مادة (الدوبامين) الناقلة على الانطلاق من نهاية الأعصاب إلى مراكز (الإحساس بالسعادة) فى المخ .

عقار الهلوسة المعروف (بالمسكالين) يكاد يقترب فى تركيبه الكيميائى من تركيب المادة الناقلة المعروفة بـ (النورابينفزين) ، ومن ثم فهو يؤثر تأثيراً ميكانيكياً على وظيفة الناقل الأحادى الأمين ، بحيث تكفى كمية ضئيلة منه لا تزيد عن ٧٥ مكيروجرام لإحداث (الهلوسة) .

قضية للمناقشة

التسالى والمقدسات

الفن صحة عقلية ، وانتماء حضارى ، والفن يساعد المجتمع على النمو وتجاوز المشكلات ، ويُحدث التوازن فى نفس المجتمع القلق ، ويرتقى بالوجدان والإحساس بالجمال ، ويؤكد القيم التى تكون بدون الفن مجرد أعمال عادية لا يشعر بها أحد .

كثيرة هى التعريفات التى نعرفها ، ويعرفها معنا كثيرون عن الفن ، ولكن ليس منها أن الفن إسفاف ، وإرهاق لأحاسيس البشر بدغدغة حواسّهم ، وتشويه للذوق العام ، وتزييف للوعى الإنسانى بحجة التسلية والتمادى فى هذه التسالى !!

فما نشرته الصحف عن أغانى « أحمد عدوية » فى شارع الهرم ، قد جعل من الأغنية الفولكلورية كما يدعى عدوية إسفافا فى إسفاف ، وفعلاً فاضحاً يقع تحت طائلة القانون.ماذا تقول كلمات بعض أغانى عدوية ؟

بعضها يقول :

لابس جبة وقفطان
وعامل بتاع نسوان
وماسك فى إيده
سبحة حب الرمان
تطول حبة . . وتقصر حبة
تدخل حبة . . وتطلع حبة . . إلى آخره . .

نعرف أن صفحات القاهرة ليست مكاناً لنشر مثل هذه البذاءات ، ولكننا نقدمها مثالاً من أمثلة كثيرة يُقدم عليها بعض من يمتهنون الغناء فى مصر ، ويدّعون أنهم يغنون أغانى فولكلورية ، والفولكلور الشعبى المصرى منهم براء . .

وما يعنينا فى هذا كله هو :

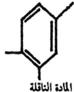
لماذا الجبّة والقفطان ؟

هل لأنها اللباس التقليدى لرجال الدين المسلمين ؟ ونريد أحداً يدلنا على شعب من شعوب العالم يسخر بعض أفراده برجال دينهم وبهذه القسوة فى مسارحهم وأغانيهم ، كما فعلنا نحن فى الثلاثين عاما الأخيرة ؟

إنها صورة كاريكاتيرية ، ومتكررة ، فى أعمال سينمائية ومسرحية كثيرة . . إبتداء من شخصية الشيخ متلوف المأخوذة عن « طرطوف » الشخصية الكوميدية عند موليير الفرنسى ، إلى اغانى عدوية عن الجبة والقفطان . .

والذى لا يعرفه هؤلاء جميعا ، أن الذى يسخرون منه والرمز الذى يعنينه ، يحمل صفة القداسة عند شعوب كثيرة وخاصة فى قارة افريقيا . . ولا ندرى . . هل كل ما حدث ويحدث فى هذا المجال مجرد صدفة غير حسنة ، أم أنها دعوة لها من يحركها . . ولا أعرف ماذا بعد أن نضحك نحن على أنفسنا ، وعلى القائمين على شئون ديننا ، وهو ما قد يتخطى الزى إلى الرمز ، فترانا لا نحترم قيمنا الدينية التى تضحك على رمزها ، وهذا الأخطر فى رأينا .

تحسين عبد الحى


المادة الناقلة


عقار الهلوسة

المهم أن الخلايا العصبية التى يتم تدميرها نتيجةً لإدمان عقار ما لايتاح لها أن تتجدد قط .

إنها تموت إلى الأبد .

ويموت الإنسان معها أيضاً دون أن يخلف إلا (حلماً مجانياً مؤقتاً) يعمل على تكريس الواقع الأصلى .

وبحثاً عن (اللذة الواهمة) أو (الوهم اللذيذ) كتب «كولريدج» كتابه (قبلاى خان) تحت تأثير (الأفيون) ، ووضع «بيرليوز» سيمفونيته Symphonie Fantastique تحت نفس التأثير .

وفى لوحة سامرية رسمت سنة ٤٠٠٠ ق . م أشير إلى نبات الأفيون باسم (نبات السعادة) وكان إله النوم (هيبنوس) عند الإغريق مزيناً بثمار الخشخاش . و(النمط الأفيونى) من العقاقير ، ويتضمن (الأفيون ــ المورفين ــ الهيروين ــ الكوكايين) ينبه فى تأثيره الجهاز العصبى ، ويثبطه فى وقت واحد ، كما أنه يتسبب فى تقلص الأمعاء والشعب الهوائية ، ويزيد قوة انعكاسات النخاع الشوكى .

و(المورفين) يشبه فى تركيبه الكيماوى (مسكنات الألم) المعروفة باسم (الأنكفالين) ، ويقوم المخ بتصنيعها من تلقاء نفسه .

أما (الكوكايين) ــ هذا المستحضر الفعال الموجود أصلاً فى أوراق نباتات الكوكا ــ فهو مخدرٌ موضعى يسبب توقف الإشارات الكهربية فى الأعصاب الطرفية . إنه يسبب الخفة ، والمرح ، والإثارة الجنسية لبعض من الوقت . يسبب الاندفاع ؛ والتهيج ، والشجاعة . وقد خلع (البابا) على «أنجلو ماريانى» (أول من قدم أوراق الكوكا إلى الجمهور الأوربى ١٨٥٦ فى صورة الحلوى والشاى والنبيذ) وساماً من درجةٍ رفيعة . والآن يسبب (الكوكايين) نوبات الصرع ، والتشنج ، والهياج ، العصبى ، ويفضى فى بعض الأحيان إلى التسمم الحاد ، وانكماش الأوعية الدموية ، وقصور عضلة القلب .

يلهث المدمن إذن وراء (الإحساس بالسعادة) .
يلهث وراء (تسكين الألم) .
ويلهث وراء (اكتساب الجرأة) .

إنه تعيسٌ ، متخاذلٌ ، موجوعٌ . وهويدفع ذاته إلى الاعتماد على نفسها فى تحصيل (وهم اللذة) بدلاً من اعتمادها على (الآخرية) .

إنه يتراجع إلى داخله .

ألم يكن (رامبو) ــ ذلك الشاعر العبقرى الذى مات بسرطان العظام نتيجةً لنفس الشىء ــ يقول :

«إذا كنا أقوياء ، فمن يتراجع» ؟!

٣ ــ الإنسان : والجنة المفقودة :

لماذا يفقد الإنسان الجنة ؟

لأنه يتراجع .

كان (الحسن الصباح) يعيش فى جبال شمال إيران فى أوائل القرن الثانى عشر وكان يحث أتباعه على تعاطى مزيج مركب من الحشيش والداتورا والأفيون ثم يتركهم بصحبه الفتيات فى بستان (قلعة الموت) موحياً لهم أنهم يرون الجنة ، ويقطفون من ثمارها .

وكانت ساحرات القرون الوسطى يستعملن نبات (الأتروبا بلادونا) لاعطائهن الإحساس بالطيران فى الهواء ، والمادة الفعالة فى هذا النبات هى (الأتروبين) الذى يتسبب فى حالةٍ تشبه (الحلم) بما تتضمنه هذه الحالة من هلوسات سمعية وبصرية . ومادة (الأتروبين) هى المسبب الرئيسى علمياً لشلل الجهاز العصبى البار اسمبتاوى .

هكذا سعى (الكائن الإنسانى) عبر عصور التاريخ كلها إلى اكتساب الجنة . ولكنه كان يفقدها لأنه لم يدرك أن (فردوسه المفقود) لا يكمن فى داخله . إنه يكمن فى خارجه . وأن عليه لكى يحقق (حلم اليوتوبيا) أن يفهم العالم ، وأن يغيره ، لا أن ينكص على أعقابه لكى يصنع عالماً داخلياً من (الوهم المدمر) .

يكتب «بودلير» مرة أخرى فى (اعترافٍ صريح) :

«كل ما هو نبيلٌ وجميلٌ هو نتيجة العقل والحساب» .

لم يكن «بودلير» يقصد بالطبع هذا الحس «البرجماتى» فى استخلاص السعادة ، ولكنه كان يقصد ــ عن بصيرةٍ نافذةٍ ــ نوعاً آخر من السعادة ينهض فى جوهره على الفهم العميق ، والتأمل ، والرغبة فى تحقيق (المثال) .

كان «جيرمى بنثام» يستند فى مذهبه النفعى Utilitarianism إلى حقيقة مؤداها أن «اللذة أحسن وأفضل من الألم» وأن «السعادة الحقيقية» تكمن فى (المنفعة) ، وأنه لا يوجد شىء مرغوب لذاته ماعدا (اللذة) ، ومن ثم فإن وظيفة القواعد الأخلاقية هى تدعيم السلوك الذى يميل إلى زيادة اللذة ، والتقليل من حجم (الألم) .

ولكن (اللذة) أحياناً مركب معقد من النشوة والتوتر والألم . بل إن اللذة أحياناً سلوك يفضى إلى الألم . كما أن قاعدة (المنفعة) قاعدة ذات شقين رئيسين احدهما فردى محض ، والآخر اجتماعى . إن أى إلغاء لشق من الشقين على حساب الآخر يؤدى إلى تدمير (اللذة) المنشودة ، ونسف (السعادة الحقيقية) من جذورها .

إن (جنة السعادة) الفاضلة Utopia التى تمتد من أسطورة (أطلنطيس) فى محاورة (تيماوس) لأفلاطون إلى فلسفة (الإيروس) عند (هربرت ماركوز) إنما تعتمد فى وجهها الأصيل على مفهوم (المتطلع السياسى والاجتماعى) أو مفهوم صناعة المستقبل والتمهيد له .

إن (أيديولوجية اليوتوبيا) أيديولوجية (ثورية) لا تتوجه نحو استقرار الحاضر ، ولا تتوجه نحو استعادة الماضى . إنها تتوجه نحو تجاوزهما معاً إلى (الممكن) . إنها الحياة بالحلم ، وليس الموت به .

و(المخدر) تقويض لحلم (اليوتوبيا) بقدر ما هو خلق وتجسيد وهمى لها .

(المخدر) اجترار (للذة الفردية المحض) ، واستنفار (للألم) الذى يعقب حتماً تلك اللذة .

(المخدر) تحقيق (السعادة زائفة) تمثل سلعةً رئيسية (للطبقة المستغلة) التى تنجز (اغتراب الإنسان) عن مستقبله .

(المخدر) غزو (أبيض) لكائن اجتماعى ملىء (بالثقوب السوداء) .

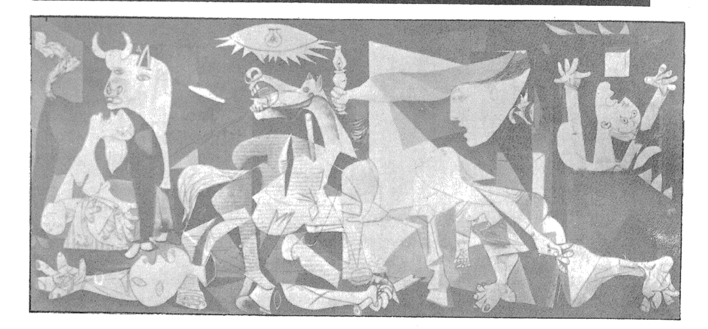
وفى ظل (ربقة الدين) و (تخلف التنمية) يصبح استجلاب ما قيمته ٨ مليارات دولار سنوياً من (سموم الحلم البيضاء) استنزافاً اقتصادياً دامياً لمجتمع يعيش ٤٠٪ من أفراده تحت حزام (الفقر) .

فيا أيها الباحثون عن (الجنة المفقودة) لا تموتوا بالحلم والمخدر .

رجاءً ألا تموتوا (هذياناً) أو (جنوناً) أو (تخاذلاً) .

فموتكم لا يعنى سوى موت قطعةٍ من (إرادة) هذا العالم .

العالم الذى ما زال فى الوسع أن تصبح إرادتكم ذريعةً ماثلةً لتغييره .



محمود الهندى

الفنان بابلو بيكاسو
اللوحة جرنيكا

فى الأعداد السابقة قدمت القاهرة قراءات تشكيلية لكل من المفكر العالمى روجيه جارودى ، وأرنهيم ، والناقد المصرى الراحل محمد شفيق ، وبدءاً من هذا العدد نقدم قراءة الناقد جوزيف بالوإى فابر لنفس اللوحة « جرنيكا » .

فى أوائل يناير ١٩٣٧ كلفت حكومة الجمهورية الإسبانية بابلو بيكاسو برسم صورة زيتية كبيرة على قماش الكنـافاة أوصـورة جدارية للجناح الإسبانى فى معرض باريس الدولى الذى تقرر افتتاحه فى أواخر الربيع .

وفى ٨ يناير قام بيكاسو برسم صورة مركبة (متعددة الأجزاء) تتألف من لوحة واحدة مقسمة إلى تسعة أقسام مستطيلة ، وتتضمن قصة أو خرافة عنوانها « حلم وأكذوبة فرانكو » وكان من الواضح أن الفنـان يقصد أن تكون صورة كاريكاتورية فيها عدا ثلاثة أمور لم يعالجها الفنان بطريقة هزلية هى : تمثال الجمهورية ، والثور ، والفرس المجنح .

وفى اليوم نفسه شرع الفنان فى إعداد لوحة ثانية مقسمة أيضا إلى تسعة مستطيلات ، أكمل منها مستطيلا واحداً فقط ، ثم أكمل مستطيلين فى اليوم التالى ، ثم أكمل الستة الباقية بعد أن صور « جرنيكا » ، أو حينها كان يضع اللمسات الأخيرة لها . وكان الشكل الرئيسى فى هذه اللوحة ، كما كان فى اللوحة السابقة ، هو الثور الذى رسمه الفنان فى ٩ يناير .

ومرّ يناير ، فبراير ، ومارس ومعظم أبريـل ، دون أن يبدأ بيكـاسو العمل الفنى الذى كلف به ، وكأن جذوة الإلهام لم تتوقد فى ذهنه ، أو كأنه لم يجد موضوعاً مناسبا للصورة المطلوب . ثم حدث فى ٢٦ أبريل ١٩٣٧ أن شن السلاحُ الجوى النازى ـ بموافقة فرانكو ـ غارة على مدينة « جرنيكا » فى اقليم الباسك ، فيا عرف بأنه أول غارة جوية قامت بها حكومة دكتاتورية فى التاريخ .

والسؤال الذى يطالعنا فى هذا المقام هو : لماذا كانت جرنيكا هى مصدر الإلهام للصورة المطلوبة . دون أى حادث آخر من أحداث الحرب الأهلية فى أسبانيا ، مع ملاحظة أن رحى الحرب استمرت دائرة أكثر من تسعة شهور قبل ذلك ، وأن القتال على جبهة أراجون ، والدفاع عن مدريد ، بلغ من الضراوة حدا يكفى لإثارة المشاعر وجذب الاهتمام ، وأن قوات فرانكو دخلت فى ١٣ فبراير مدينة مَلقَا ، مسقط رأس بيكاسـو ، ولكن ما من حادث من هذه الحوادث قدح زناد الإلهام فى فؤاد الفنان ؟ .

فى السنوات الأربع السابقة على صورة جرنيكا استخدم بيكاسو فى صوره أساطيره الشخصية المحضة المستمدة من أساطير البحر المتوسط ، والدائرة حول شخصية « المينوطور » (مخلوق خرافى نصفه على هيئة إنسان ونصفه الآخر على هيئة ثور) . وغنى عن البيان أن المينوطور هو بيكاسو نفسه الذى استخدم هذا المخلوق الخرافى ليقص علينا كثيراً من أسرار حياته الشخصية والخفية ، بلغة سرية . وفى وسعنا أن نتبين بعض هذه الأسرار فى صور « سـويت فولار » . ويبـدو لنا أن صـورة « مصارعـة المنـاطير » (جمع مينوطور) فى ١٩٣٣ هى جماع التطورات التى طرأت على عمله الفنى ، ففى هذه السنة وصلت مختلف الأحداث الكامنة وراء هذه اللغة السرية .

وأقرب من ذلك بكثير ـ من حيث الزمن ـ إلى صورة جرنيكـا صورة « البنات يلعبن بجوار البحر » (المؤرخة ١٢ نوفمبر ١٩٣٧) التى نستطيع أن نشاهد فيها ذروة عملية فنية بدأت قبـل ذلك ببضـع سنوات ، وهى العملية التى صور فيها الشكل الإنسانى على نحو يشبه التراكيب العظيمة ويمكن القول بأن الإكتشاف الذى بلغ فى هذه الصورة ذروة النضج هو ثمرة الجمع بين التكعيبية (مذهب فنى تمثل فيه الأشياء بمكعبات) والسريالية (مذهب فنى يعبر عن نشـاط العقـل البـاطن بصـور يعـوزهـا النـظام والترابط) .

العمارة الداخلية " الديكور

صلاح كامل

الديكور كلمة شاع استعمالها فى الوطن العربى تعبيرا عن عملية التنسيق والتزيين الداخلى للمسكن وغيره من الأماكن العامة . . وهى مأخوذة عن كلمة DECORATION فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية وان اختلف النطق فى اللغتين .

وحقيقة أن الفرنسيين منذ عصر الملك لويس الرابع عشر (١٦٣٨ - ١٧١٥) ، وحتى قبل الحرب العالمية الثانية كانوا يطلقون على عملية التنسيق والتزيين الداخلى تعبير (DECORATION INTERIEUR) كما كان الإنجليز يطلقون عليها تعبير (INTERIOR DECORATION) - ولكن هذا الاختيار كان صالحاً فى تلك الفترة فقط . حيث كانت عملية التنسيق والتزيين الداخلى تكاد تكون منفصلة عن عملية العمارة فالمنشأة المعمارية كانت غالباً على طراز عصر النهضة أو الباروك أما التنسيق الداخلى فيمكن أن يتغير من الباروك إلى الروكوكو أو الطراز الإمبراطورى . .

أما فى العصر الحديث ، وقد بدأت عملية التنسيق الداخلى ترتبط بالعمارة الى حدّ كبير ، فقد بدأت الدول الأوربية فى اختيار تعبير آخر لهذه العملية . وربما تكون ألمانيا هى البادئة فى ذلك حين تم اختيار تعبير INNEN ARCHITECT ، أى العمارة الداخلية .

ونحن فى مصر - وفى معظم البلاد العربية - فإنه كان من الجائز استخدام كلمة (الديكور) حتى بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ، حين كان من السهل على الإنسان أن ينتقل من مسكن إلى آخر أكثر ملاءمة ، وكان الناس يقدمون باختيار الأثاث الذى يمكن نقله من مكان إلى آخر بسهولة ، كما يمكن إضافة بعض المكملات له أو الاستغناء عن بعض منه كلما تطلب ذلك الانتقال من مسكن إلى آخر .

أما الآن وقد أصبح الحصول على مسكن - عملية من الصعوبة بحيث لا يستطيع معظم الناس ان يعيدوها لأكثر من مرّة فى حياتهم . فقد استلزم ذلك أن تكون عملية التنسيق والتزيين الداخلى لهذا المسكن أكثر ارتباطاً بشكله المعمارى دون وضع احتمال الانتقال منه إلى مكان آخر . ولذلك ، ففى اعتقادى انه قد آن الأوان ، لنا فى مصر ، أن نستبدل كلمة (الديكور) - خصوصاً وأن لها رنة الزخرف والبهرجة - بتعبير العمارة الداخلية ، لما لهذا التعبير من نغمة تبعث على الالتزام بالأسس والقواعد المنطقية فى تنسيق وتزيين مساكننا .

والعمارة الداخلية - شأنها فى ذلك شأن العمارة - هى فن من الفنون الجميلة ، لأنها إلى جانب ما توفره من نواح مادية للإنسان فهى أيضا تلعب دوراً رئيسياً فى تشكيل النواحى الروحية له . وانطلاقاً من هذا ، فإن أول القضايا التى تواجه المعمارى الداخلى العربى هى قضية الأصالة والمعاصرة . شأنه فى ذلك شأن الأديب والفنان التشكيلى والمؤلف الموسيقى .

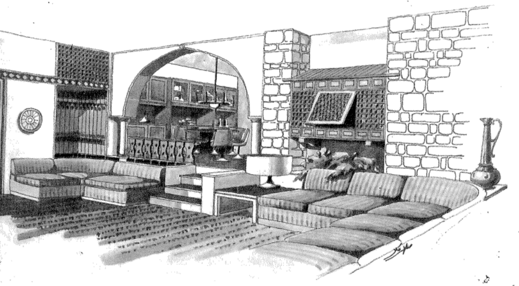
وقد حسم الدكتور زكى نجيب محمود هذه القصة برأيه القائل : بأن الحدّ الفاصل فى ذلك هو العملية الإبداعية . . فلو توصل الفنان إلى عمل إبداعى من خلال دراسته للتراث ، ولم ينقله حرفياً ، فقد قدم عملاً فنياً يحسب له . والشىء نفسه لمن يتخذ من المذاهب الفنية الحديثة سبيلاً له فى إبداع شىء جديد . أما إذا اقتصر على نقل هذه المذاهب دون إبداع منه . فقد جانبه التوفيق .

وفى اعتقادى أن الفنان العربى المعاصر لا يجوز له الاكتفاء بدراسة المذاهب الفنية المعاصرة - حتى ولو توصل إلى عملية إبداعية من خلال هذه الدراسة ، ولكن يجب عليه - أيضا - دراسة التراث الفنى الإسلامى واستنباط ما يحتوى عليه من قيم فنية وجمالية . .

وللمدرسة الباوهاوس (BAU HAUS) ، التى بدأت فى مدينة فايمار بألمانيا سنة ١٩١٩ ، رأى يحترم فى هذا ؛ فهى تدعو الفنانين إلى أن يدرسوا ماضيهم ، ويعيشوا حاضرهم ، ويعملوا للمستقبل . وفى اعتقادى أنه يجب علينا أن نستذكر دائماً الأسباب التى أدت بالفنون العربية إلى الانحراف عن خط نموها الطبيعى ؛ فقد ظلت معظم الدول العربية تحت الحكم التركى لمدد تتراوح بين ثلثمائة وخمسين عاماً . . ومائتين وخمسين عاما . . وذلك فى أثناء الخلافة العثمانية . كانت العمارة فى أثنائها تنتمى - بصورة أو بأخرى - إلى الفن الإسلامى ، رغم ما أدخل عليه من شوائب نتيجة لنقل الكثير من العناصر الأوربية الى العمارة والفنون التطبيقية الإسلامية . وذلك لقرب الأستانة - عاصمة الحكم - واتصالها بأوربا فى عصر نهضتها . ذلك بالإضافة إلى ما عرف عن الحكام الأتراك من حب للعظمة والأبهة ، وانعكاس ذلك على الفنون عامة والعمارة خاصة ، التى اتسمت فى عهدهم بالمبالغة فى الزخارف والإسراف فى انتقاء المواد الخام . فكان كل ذلك على حساب النقاء والصفاء المعمارى الذى عرف عن الطراز العربى الإسلامى .

ولكن رغم هذا كله ، فقد ظلّ الطراز الإسلامى هو السائد - غالباً - فى معظم الدول العربية . أما مصر التى بدأت فيها أسرة محمد على بالانبهار بحضارة العرب ، فقد قال الخديوى إسماعيل قولته المشهورة بأنه سيجعل من القاهرة (قطعة من أوربا) فأنشأ مجموعة من الأبنية على الطراز الأوربى ، أهمها دار الأوبرا ، ومجموعة من القصور الخديوية ، وقد تبعه فى ذلك الأمراء وأغنياء القوم .

وفى أوائل القرن العشرين تقاسم الاستعمار الأوربى - الإنجليزى والفرنسى - ميراث تركة الحكم



التركى فى الدول العربية ، وورث معه أنظمة اقطاعية وقبلية كان هم الاستعمار الأكبر هو الحفاظ على ما كانت عليه من تخلف ، فحجب النهضة التى سادت أوربا عنها . . مستثنياً فى ذلك طبقة محدودة استقطبها لتساعده على حكم هذه البلاد .

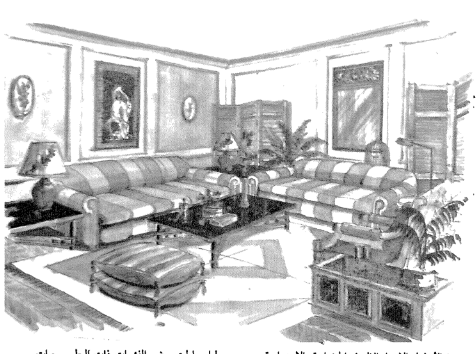
وما أشبه حالة المجتمعات العربية قبيل الاستعمار الأوربى ، وخلال سيطرته على المنطقة بحالة أوربا قبل الثورة الفرنسية . من رفاهية اجتماعية واقتصادية يتمتع بها الحكام والنبلاء ، أما باقى الشعب فيعيش على الكفاف . وكما كان حال الفن فى أوربا قبل الثورة الفرنسية ، من قصر الاستمتاع بالإنتاج الفنى على طبقة الحكام والنبلاء ، فقد كان الحال ـ أيضا ـ فى معظم الدول العربية من أن حركة العمارة والفنون كانت مسّخرة لخدمة ذات الطبقة فى الدول العربية ، أما باقى الشعب فلا يتمتع الا بما يبدعه ذاتياً من فنون شعبية .

ولعلّ الفارق الوحيد والكبير ـ بين فنون الدول العربية فى هذه الفترة وفنون أوربا قبل الثورة الفرنسية . أن الفن فى أوربا كان له مساراً محدّداً يتمثل فى حركة الباروك ثم الروكوكو ، بينما فنون الدول العربية كانت عشوائية المسار . لا يحكمها إلا الأهواء الشخصية للحكام ، فبينما نجد أن باشوات بلاد الشام كانوا أكثر تمسكاً بالطراز الإسلامى من العصر العثمانى ، فاننا نجد حكام مصر كانوا يلهثون وراء الطرز الأوربية أما بايات (جمع باى) شمال افريقيا فكانوا يرتبطون بالطراز الأموى الأندلسى فيما عدا مدينة الجزائر التى نقل إليها الفرنسيون الطرز الأوربية ، وهم فى ذلك يعتبرونها جزءاً من فرنسا ـ كما كانوا يتصورون .

وفى اعتقادى أن الفترة التى مرّت على الأمة العربية والواقعة بين الحربين العالميتين كان لها أكبر الأثر فى مسار الحركة المعمارية والفنية التى وصلت إليها المنطقة العربية الآن .

فقد توجه من خلالها الكثير من أبناء الموسرين إلى أوربا طلبا للعلم . كما قامت الحكومات المختلفة بإرسال البعثات إليها لدراسة مختلف أنواع العلوم والفنون والآداب . ونحن لا نستطيع أن نقلل من أثر هذا الجيل من العلماء والفنانين على الثقافة والفنون العربية . وفى اعتقادى أن غالبيتهم كانوا ينقلون فنون الغرب ، التى كانت منطلقاتها نابعة من حقائق اجتماعية واقتصادية تختلف كل الاختلاف عن الحقيقة الاجتماعية والاقتصادية لمنطقتنا فى تلك الفترة ، مما جعل إنتشار تلك الفنون امرا شبه مستحيل وعليه ، فقد كان ارتباط معظم هؤلاء الفنانين بالمنطقة ارتباطاً جزئياً . لا يتعدى فئة قليلة من علية القوم . فأصبح الفن بذلك نوعا من الرفاهية الاجتماعية والثقافية التى لا يتمتع بها الا الموسرون من القوم .

وقد كان من بين هؤلاء الرواد النواة التى قامت على أكتافها حركة التعليم العالى فى الدول العربية التى أخذت بهذا النوع من التعليم : يرافقهم فى ذلك مجموعة من الأساتذة الأجانب . فكان هذا التعليم ـ منذ بدايته ـ قائماً على الفلسفة العلمية والفنية الأوربية ،



دون الأخذ فى الاعتبار الظروف الحضارية والاجتماعية لتلك البلاد . وبالتالى فقد مر فى هذا التعليم مافرض من المختصين فى مختلف أنواع العلوم والفنون . لا يزيد ما قاموا بتحصيله من علم أو فن عن أن يكون نوعا من الطلاء الخارجى لأجسام ارتبطت داخلياً بتقاليد ومفاهيم مختلفة فى جوهرها عن جوهر هذا الطلاء . فأصبحت فى الحقيقة حبيسة فيه . فإذا ما أثرت عوامل التجربة الاجتماعية والاقتصادية على هذا الطلاء الخارجى أصبحت تلك الأجساد عارية أو شبه عارية عن أى تعلم أو ثقافة .

ورغم كل هذا فلم يكن أمر الفن سلبياً دائما . . فقد ظهرت فى أثناء الحركات الوطنية التحررية ، التى كانت تقوم فى الوطن العربى بين آن وآخر ، مجموعة من نوابغ الفن والأدب حاولوا إبراز السمات الوطنية والقومية للفنون والآداب العربية .

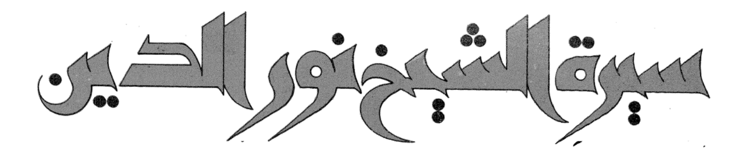
ولما تحررت الدول العربية من الاستعمار القديم بعد الحرب العالمية الثانية . ظهرت فيها أنظمة للحكم حاول بعضها القيام بتغيير اجتماعى واقتصادى جذرى فى حياة شعوبها بمحاولة إدخال أنظمة أكثر تقدماً ولكن الاستعمار الجديد لم يغفل عن خلق اسرائيل لتقوم باستنفاذ كل الطاقات السياسية والاقتصادية لهذه البلاد . مما تسبب فى تعويق أى عمل من شأنه أن يحقق نوعاً من المجتمعات التى يمكن أن تنسب إلى القرن العشرين . فمازال التفاوت الرهيب فى المستوى الاجتماعى والثقافى والاقتصادى بين فئات معظم الشعوب العربية هو السمة الواضحة له . مما تسبب فى أن الفنون بصفة عامة والعمارة بصفة خاصة فى تلك البلاد مازالت تخدم بالدرجة الأولى كسابق عهدها أيام الاستعمار . فئة قليلة من صفوة الناس . أما باقى أفراد الشعوب فمازالت تعتمد على فنونها الشعبية المتوارثة .

ولما حاولت بعض الفئات ذات الطموحات الانسلاخ من الفئات العامة ، والانتماء الى الصفوة الخاصة . لم يكن أمامها إلا طريق واحد هو تقليد الفئات العليا فيما يتعاملون معه من فنون ذات أصول أوربية . وحتى يتحقق لها ذلك حسب إمكاناتها المادية المحدودة . فقد كانت تقبل التغييرات البشعة التى ادخلت على هذه الفنون لتصبح فى متناول ذوى الدخول المحدودة لترضى طموحها

وإننا نلاحظ فى الفترة الأخيرة فى الوطن العربى ، تيارا من الرغبة لدى الكثير من المعماريين والفنانين بالرجوع إلى التراث العربى الإسلامى واستلهام ما يمكن استلهامه منه ـ لخلق فن عربى إسلامى حديث . وفى اعتقادى أن هذا الاتجاه يمكن أن يوصل إلى فن له قيمته إذا ماسار فى طريق سليم من الدراسة العميقة الواعية للتراث ، وصدق التعبير الذى يتلاءم مع العصر . وابتعد عن طريق الإبتذال والسطحية .

والرجوع إلى الأصول القديمة لاستلهامها . ليس بدعة يقوم بها الفنانون العرب المعاصرون . فقد كانت أوربا كلما ضلت طريق الفن . رجعت إلى أصولها الرومانية واليونانية تستلهمها . حدث هذا فى عصر الاحياء واستمر فى الباروك . ثم حدث فى الكلاسيكية الحديثة . واخاله يحدث فى عصرنا هذا مرة أخرى .

فلا غبار إذن على أن يرجع الفنان العربى المعاصر إلى تراثه يدرسه بفهم ووعى . بل فى اعتقادى أنه من الواجب عليه أن يصل إلى ما يحتوى عليه هذا الفن من قيم وظيفية وإنشائية وجمالية . وأن يحاول تجريده من كل الشوائب الدخيلة عليه . وهو لابد أن يصل من خلال ذلك إلى النقاء الفنى المطلوب كأساس لعملية الإبداع الفنى التى ننشدها فى عمارتنا وفنونا العربية الإسلامية المعاصرة ●





يرويها احمد شمس الدين

يرسمها محمود الهندى

سيرة الشيخ نور الدين

الحلقة العاشرة

ــ دى مشكلة كبيرة . لكن لو كنت منك . . . كنت أفكر .

ــ فكرت .

ــ إذا اقتنعت أقول آه . . . وبعدين أقول لأمى .

تقول منيرة لنفسها هذا كلام جرائد فلو أنها قالت هذه الكلمة لأمها لدفنتها أمها فى التراب ، ولكن الكلام أصبح حلوا على سمعها فاستمرت فى الحديث .

ــ وأفهم أمى إنى لو مجوزتش الشخص ده مش حجوز تانى أبدا . . . أو حاموت . إذا كانت أمك متفهمة حتقول لأبوك وإذا كان أبوك بيحبك حيوافق .

ــ بالبساطة دى .

ــ لا مش بالبساطة دى . . . لازم تروح ناس كبيرة تكلم أبوك وتقنعه وبصراحة أخويا محمود لسه صغير وجايز لو راح لأبوك يقول له لا أصله ده مش كلام عيال . . .

أحسن حاجة صليب يكلم الشيخ يكلم أبوك . . جايز الشيخ يقدر يقنعه . . . أصله انت متعرفيش الشيخ ده إذا اقتنع . . . حيقنع أبوك بالتأكيد . نظرت تريزا إلى هذه الفتاة نظرة إعجاب . . . فقد كانت تتكلم كإمرأة عجوز بثقة كبيرة ومع ذلك فالطفولة البريئة تبرز فى كل كلمة تقولها . وأطرقت برأسها ثم رفعتها لتقول لمنيرة :

اسمعى يا منيرة لما ييجى محمود تقولى له كل الكلام ده لكن أنا مش حكلم أمى إلا بعد الشيخ ميكلم أبويا وأسيبك بعافية .

ــ متقعدى شوية . . . ونَسّيتينا . . . طب استنى لما هدومك تنشف . . . وكمان لازم تغسلى وشك . . . شكلك باين عليه العياط .

ــ لازم أمشى . . أنا اتأخرت لامى تقلق على . بس إذا سمحت ابعتى عبد الرحيم يجيب لى عربية حنتور توصلنى .

ــ حاضر .

قامت منيرة لتنادى عبد الرحيم ليحضر عربة حنتور وشعور غارق يملأها أن هذه الفتاة خير من تصلح لأخيها محمود ولكن . . .

* * *

(١٣)

انتهى الشيخ نور الدين من كتابة عقد قران واحد من أهالى الأقصر حين دخلت عليه أم فريد بائعة العيش بابنها الصغير فريد . وقد أصابته حالة هستيرية وهو يصرخ ولا يكف عن الصراخ .

ــ شفت الميت بيمشى فى الجبانة . . . شفت ميت بيمشى فى الجبانة .

كان فريد قرب الجبانة حين شعر برغبة أن يقضى حاجته فدخلها وحاول أن يجد مكانا لا يراه فيه أحد . وبعد أن جلس جلسته رأى شبحا جالسا فوق صخرة لم يصدق عينيه أن يكون هناك انسان يجلس هذه الجلسة حتى رأى الشيخ يتحرك عندها قفز فريد جاريا .

ــ الشبح . . . العفريت . . . الصُل . . . ميت بيمشى فى الجبانة القديمة حتى وصل لأمه التى حاولت أن تهدئه فلم تفلح ، فاحضرته للشيخ نور الدين الذى أخذ يقرأ له آيات من القرآن الكريم ، ثم صب عليه الماء ، والطفل لم يسكت عن صرخاته .

رفع الشيخ صوته :

ــ أنت أكلت يافريد .

ــ طب قوم جوه كل وتعالى تانى .

دخل فريد ليأكل وقد سكت صراخه . ولم يعد ثانية إلى الشيخ فقد أخذ الطفل يقص على عبد الرحيم قصة الشبح .

قال عبد الرحيم :

ــ مكلمتهوش ليه ياجبان .

استرد فريد شجاعته . وأخذ يتحدث عن قصته على أنها مغامرة ثم خرج ليقص على الأطفال قصته مع الشبح .

***

كان الشيخ يتمتم حين طرق الباب « الميت الوحيد فوق جبانة الأقصر القديمة »

رفع الشيخ صوته :

ــ زق الباب . . . وادخل

ثم اعتدل الشيخ من جلسته ليقوم فيفتح الباب ، ولكنه سمع صوت الباب يفتح وما ان عاد الى جلسته حتى رأى دياب يدخل عليه حجرته . حاول أن يعتدل ثانية .

ــ أهلا أستاذ دياب

ــ استريح يابا الشيخ . . . استريح

أعاده دياب الى جلسته وهو ينحنى ليقبل يده . كانت قبلة حارة تذكر الشيخ بدياب حين كان يأتى الى هذه الحجرة ليسمع جزءا من القرآن . ترى أمازال دياب يحفظ القرآن . أم أنه ضاع من قلبه ؟

جلس دياب صامتا على كنبة فى مواجهة الشيخ . لقد كان يوما عصيبا عليه ، وضع حياته فيها كلها تحت حساب عسير . استيقظ فى الصباح وخرج من الفندق دون أن يتناول طعام إفطاره . خرج يلف المدينة على غير هدى . . شعر بضيق شديد يكاد يخنقه . . . لأول مرة ترفع أمه صوتها عليه وتهدده لقد كان دائما فى محاوراته لأخيه يتصور أنه يكلم اخاه الأصغر . أما الآن فهو يواجه أمه الطيبة ، ولكنها عنيدة ، ولقد تحرك عنادها . كانت الساعة قد تجاوزت التاسعة حين وصل إلى الأرض المجاورة للجبانة القديمة فوجد أهل الأقصر والقرى المجاورة فى حالة حركة شديدة كأنهم فى مولد . . . الحمير تملأ التراب من الجبانة ثم يعود بها أصحابها إلى قراهم يرى على وجوههم السلام كأنما يحملون كنزا من كنوز الفراعنة . . . ورأى الشيخ نور الدين ملتفا بطبقة من الغبار وقد اسمر كل شىء عليه . يحرك من يحفرون ويجمع رفات وعظام أجداده . رأى رجالا يمسكون الفئوس ويزيلون التراب بشىء من الحرص كأنهم فى خبيئة قديمة . لم يكن يتصور قط أن يحمل هؤلاء الرجال فؤوسا أو أن يمدوا أيديهم إلى تراب .

كان يذهب الى هذه الجبانة وهو طفل صغير مع أمه أيام الأعياد وهى محملة بالعيش والكعك لتفرقه على الفقراء والمساكين رحمة عن أجداده ، ثم تتحول بعدها الى الجبانة الجديدة . داس على قدمه غلام صغير

ــ آسف ياعمى .

تجاهل الغلام . . توقف بجواره غلام آخر ليعطيه منشورا من منشورات المرشحين . لقد اقتنصها فرصة اتباع المرشحين ليوزعوا منشوراتهم على الناس المجتمعين فى هذا اليوم . أمسك المنشور دون أن ينظر اليه وأخذ يتابع الغلام وهو يوزع منشوراته على الفلاحين الأميين . ابتسم حين رأى معظمهم يلقى المنشورات على الأرض شاهد شابا يجر حماره نحو الجبانة ومعه فأسه يمسح العرق بالمنشور . اهتزت نفسه وشعر بأنها تدخل عالما من الفراغ . أراد أن يتحرك ليبتعد عن الجبانة حين شاهد يونس عمه وقد جاوز التسعين وقد ضعف بصره وهو يسير نحو الجبانة يقوده حفيد من أحفاده . وهو ينادى . .

ـ يانور الدين .

تقدم اليه الشيخ مسرعا وانحنى على يد ابن عمه الكبير ليقبلها كأنه طفل صغير وكأنه ليس الرجل الذى تقبل المدينة كلها يده .

ـ برضه متجيش تخدنى معاك

رد الشيخ بحنان بالغ .

ـ مجبتش أتعبك يابن عمى والأولاد كلهم هنا قاموا بالواجب .

ـ واجب ايه يانور الدين . . . ده واجبى أنا قبلك وقبل أى واحد .

الشيخ يونس هو الوحيد الذى ينادى الشيخ نور الدين دون لقب وهو يحب أن يستمع الى اسمه منه خاليا من أى لقب . أمسك بيد ابن عمه وقد أخذ غبار الحفر يرتفع ليغطيهما ودياب ينظر فيرى الغبار يتحول إلى هالة من نور .

هذا هو الشيخ نور الدين الذى كان يصفه دياب بأنه متقوقع ، سجن مواهبه ولم يرد أن يصنع مثلما صنع يكرس حياته للمدينة وأهلها . انه الآن يدرك أنه ليس من بين أساتذته ولا من عرف من كبار العلماء رجل حقق نفسه مثلما حقق الشيخ نفسه . وليس هناك رجل استطاع أن يحصل على السلام النفسى والسعادة الحقيقية كما حصل عليها الشيخ نور الدين . ازداد ضيقا وهو يصل الى هذه الحقيقة فقد ردته الى نفسه ، فتنبه الى الضياع والوحدة اللذين عاش فيهما طيلة عمره منذ أن غادر المدينة . ليته ما غادرها . حياة كلوح الثلج مع زوج تذكره الآن بالصحراء الموحشة . امرأة لم تشعر قط به . ولم تحاول أن تهتم ببيئته وعالمه . ولم تعرها انتباها ولقد ساعدها على ذلك فلقد كان أرضا صالحة ليتقبل غرورها وغرور أسرتها ليواجه به أهله . . فلم يكترثوا به . . نظر إلى حلقة الذكر المجاورة له . . نقل قدميه ليبتعد عن هذا العالم فهو ليس عالمه . تذكر أمه وأخاه وزوجته التى تريد أن تغير الأثاث الذى لم يمض عليه أربع سنوات إلى أثاث جديد وعليه هو أن يحارب أهله جميعا من أجل هذا الاثاث . وجد نفسه أمام السيد يوسف فكر فى أن يدخل المسجد ويزور قبر جده . التفت إلى الباب فوجد السيد أحمد النجم بن السيد يوسف استحى منه . شعر برهبة ، فلم يتوقف ليسلم عليه . . استدار ليدخل أرض الكرنك القديمة . . . وجد نفسه أمام منزل أخته إنه يعرف بيتها فهو بيت ابن خالته . لم يزر أخته قط منذ أن تزوجت كما أنه لم يرها قبل أن تتزوج ولم يساهم فى تجهيزها .

طرق الباب فتح له غلام فى السابعة عشرة من عمره سأل عن حسين زوج أخته . رد عليه الولد .

ـ مش موجود . . . اتفضل تلزم أى خدمة .

ـ أنت مين يابنى

ـ أنا مرعى ابنه

نظر الى الغلام . . . احتقر نفسه . . . ابن أخته فى السابعة عشر من عمره وهو لم يره . . . لم يعرفه . . . لم يتبينه . . .

الولد ينظر اليه فى دهشة .

ـ أى خدمة ياعمى . . . تيجى الديوان عمامى هناك .

لم يستطع دياب أن يقول له كلمة سلام . . . توقف واستطاع أخيرا أن ينتزع بعض الكمات خرجت مبحوحة

ـ أمك موجودة . . . نادى أمك

استغرب الولد أن يطلب رجل الحديث الى أمه . وهو ليس من أهل الحى وهندامه الأنيق وان تغبر إلا أنه ليس من أهل الأقصر . نظر الولد اليه بإمعان ثم خرج .

ـ يامه فيه واحد عاوزك .

كانت الأم تخبز حين نظرت الى الباب . وارتفع صوتها فى دهشة وفرح .

ـ مين أخويا

ـ دخل ياواد خالك

شى غريب أن يلتقى الخال بابن اخته لأول مـرة فلا يكون بينهما ترحاب فالابن لايعرف مايصنع والخال فى حالة من الصمت والوجوم . حضرت أخته بعد أن غسلت يديها ومسحتها لتحتضن أخاها . . .

ـ ازيك ياأخوى

وانفجرت فى البكاء

ـ متعيطيش . . . بلاش تعيطى . . . ليه تعيطى .

لم يجد ما يقوله أكثر من ذلك .

ـ أنا بعيط من الفرح . . . قوم يا واد يا مرعى بوس إيد خالك وانده اخواتك ييجوا يسلموا على خالهم ده يوم عيد .

« هكذا تدخل على أختك بعد هذا العمر بيد خاوية » حدث نفسه بأسى .

حضر الأولاد . . . كانوا خمسة وثلاث بنات . أخته لم تبلغ الأربعين ومعها هذا العدد الكبير من الأولاد . ذكرت له أسماءهم لم يستطع اسم واحد أن يبقى فى ذاكرته . غير اسم ابنها الصغير دياب لقد اسمته على اسمه . . آه ابتعد كثيرا عنهم .

أخذت أخته تحادثه عن زوجها وأولادها والروماتيزم الذى بدأ يتسلل الى ظهرها ثم قطعت شكواها لتسأله .

ـ وانت ازيك وازى الولاد وأمهم . . ده يوم عيد

لم توجه له كلمة عتاب واحدة . تمنى لو تلومه على عدم زيارتها ، وعدم السؤال عنها . إنها تماما كأمه تتكلم فى كل شيء إلا ما يجرح وما يرهق داخلها . إن نساء أهله متشابهات كالشجر . . . كل شجرة تمنح فرعها نفس خصائصها وهى خصائص لا تختفى ، تمتد جذورها عبر آلاف السنين من النمو والخصب .

شرب الشاى . شعر بأنه يريد أن يمضى بعيدا ، وأخته تصر على بقائه ، فابنتها ليلى قد ذبحت ذكرا من البط ، ولابد أن يبقى ليأكل من طبيخ أخته . ولكنه اعتذر ووعد أن يعود ثانية وهو لا يعرف اذا ما كان صادقا فى وعده أم لا .

خرج من المنزل بصحبة مرعى ثم طلب منه أن يعود إلى أمه . وسار فى طريقه كأنه يجرى فوجد نفسه بجوار الجبانة الجديدة فدخلها وسار حيث وصل إلى قبر أبيه . لم يزر قبر والده مرة واحدة حين عاد من لندن . . . أخذ يقرأ الفاتحة ولم يكملها حتى انفجر فى بكاء مختلط بنحيب لم يوقفه الا أصوات زوار قادمين . مسح عينيه عائدا إلى الطريق ، وجد عربة حنطور ركبها إلى سافوى هوتيل ، وهناك حاول أن ينام .

لم يستطع النوم فأن حملا ثقيلا لا يتبين يجسم ثقله على نفسه . طلب طعاما أن يأتيه الحجرة ولكن رغبة الأكل ضاعت تماما . سمع آذان المغرب قادما من مسجد الشيخ أبو الحجاج . لبس ملابسه وسار فى طريقه فوجد نفسه أمام الجبانة القديمة كان الظلام قد بدأ يحل ويخفى معالم الأشياء حين دخلها . لم تعد جبانة فغدا يأتى مفتشو الآثار ليعمقوا الحفر بحثا عن آثار جديدة ويفتحوا طريق الكباش . . . وجد صخرة لعلها رأس كبش من هذه الكباش جلس عليها . . . لم يعد قادرا على التفكير ولا يعرف ما يصنع . وما ان وقف ليترك المكان حتى سمع صوت طفل يصرخ .

ـ الشبح . . . العفريت . . . الصُلّ . . . ميت بيمشى فى الجبانة القديمة .

أفزعه صوت الطفل فهو فعلا شبح . . . ميت يمشى فى الجبانة القديمة . . . اخترق الجانب المقابل للنيل من الجبانة ووصل الى أقرب كازينو مطل على باب معبد الأقصر ، دخله ، وجلس ثم طلب من الجرسون فنجانا من القهوة السادة . شرب القهوة وهو يتأمل ماء النيل يلمع على ضوء الهلال الخافت ، منظر رآه آلاف المرات ولكنه يشعر أنه يراه لأول مرة . فقد غاب عنه أكثر من عشرين عاما . ترك الكازينو بعد أن دفع الحساب للجرسون . وقرر أن يتوجه الى منزل عمه الشيخ نور الدين . قد يواجهه الشيخ بغضب ، وقد يواجهه بهدوء وهو يرجو أن يغضب الشيخ أن يضربه كما كان يفعل عندما كان يقصر فى حفظه للقرآن .

وها هو الآن يجلس بجوار الشيخ صامتا والشيخ يتمتم بقراءة ورده وكأنه حريص ألا يسمع أحد حديثه لربه . توقف الشيخ ليقول بحنان وهو يشعر بضيق دياب .

ــ تعشيت يا دياب
ــ لا يابا
ــ أجيب لك عشا
ــ أنا شبعان
ــ حتتعشى معايا . . . بعد صلاة العشاء . . . انت متوضى . . . ادخل اتوضا أنا كنت حصلى فى الشيخ لكن أنا تعبان نصلى هنا جماعة .

***

فرغ الشيخ من صلاته وحضرت منيرة بصينية الطعام وصفقت خارج الحجرة لتعلن أباها أنها أعدت الطعام . فجاوبها والدها :

ــ ادخلى يا منيرة مفيش حد غريب ده ابن عمك الأستاذ دياب . . تعالى سلمى عليه .

دخلت بصينية الطعام وضعتها على منضدة فى الحجرة وسلمت على ابن عمها فى استحياء وخرجت .

صب دياب ماء الابريق على يدى الشيخ ليغتسل ثم صب لنفسه الماء . وجلس ليأكل ولكنه لم يستطع أن يبتلع الطعام .

ــ سامحنى يابا مش قادر آكل .
وجلس بعيدا عن المائدة .
شعر الشيخ أنه لابد أن يصنع شيئا .
ــ أنا مش عارف إن كان مناسب أكلمك دلوقت والا لأ . لكن الرسالة أمانة يا بنى . . . افتح يا دياب درج المكتب فيه صره هاتها .
أحضر دياب الصرة كما قال له .
ــ افتح الصرة .
فتح دياب الصرة وأخذ ينظر فيها فإذا هى مصوغات من الفضة والذهب . أمعن النظر فيها فعرفها انها مصوغات أمه وحزمة جنيهات .
ــ عد يا بنى الجنيهات دى
لم يعدها دياب .
ــ أنا مش عاوز أقول كلام كثير . . . لكن اذا كنت عاوز نقـول كلام كتـير نقول . . فى النهاية انت فى رأيى من معدن طيب . . . ولازم المعدن الطيب يرجع لأصله . . . ودى فرصتك .

لم يرد الشيخ أن يكسب معه حوار بالمنطق والعقل فشكله يدل على أنه فى حيرة ويريد أن يساعده على اكتشاف نفسه .

ــ طلب منى خير الدين باشا أنى اشتغـل قاضى رفضت علشـان مبعدش عن أهلى . مش عيب الواحد يبعد انما ميبعّدش روحه . . .

دياب صامت ، يتمنى أن يصمت الشيخ أو يقول شيئا آخر .
ــ أنا لو منك آخذ الصيغة دى والفلوس وأروح لأمى . . روح لها يا بنى محدش عارف الدنيا . . لو ماتت أمك حتندم طول عمرك . . ولو كنت فعلا عاوز . . .

ما ان نطق الشيخ نور الدين بكلمة « عاوز » حتى وقف دياب
ــ استأذن يابا
نظر إليه الشيخ ، لا يدل شكله على أنه غاضب ولا يبدو أنه استأذن احتجاجا على كلماته . . . صحيح أن قلقه قد ازداد أكثر من ذى قبل لكن هذا مفيد له .

لم يتوقف الشيخ عن الطعام حين لم دياب المصوغات والنقود وربطها فى المنديل كما كانت ثم قام ليقبل يد الشيخ فى حرارة . . . رفع الشيخ يده وقام ليحتضن دياب فهو يعرف أى عذاب يعيش ويعرف الطريق التى سيذهب إليها .

خرج دياب وتوقف الشيخ عن الطعام وهو يتمتم الحمد لله . . . لك الحمد يا رب .

***

أخذ دياب طريقه إلى منزل أخيه شرق البلد كان متعجلا ركب عربة حنطور حتى وصل إلى المزلقان وجده مغلقا . لم يرد أن ينتظر مرور القطار . نزل من العربة بعد أن دفع النقود للعربجى .



ــ متخللى يا بيه . . انت مركبتش حاجة .
لم يقل له كلمة
تخطى باب المزلقان عابرا شريط السكة الحديدية ليأخذ طريقه وسط المزارع حتى يصل الى الجسر ينظر الى الترعة التى كثيرا ما استحم فيها هو وجاموسته .

يقترب دياب من البيت ليجد أخاه جالسا خارجه على كنبة فيناديه يا احمد فيسرع إليه ويصيح بفرح .
ــ يامه دياب جه
تجرى الأم لتصل إلى الباب وما إن تظهر من الباب حتى يجرى نحوها دياب ليحتضنها . يدخل بأمه البيت ويلقى بالصرة فوق فروة مفروشة على الأرض ويأخذ فى البكاء .

يتعجب أحـمد أن يبكى أخوه فهـو لم يره الا صلبـا لا تعرف العـواطف اليـه سبيلا . . . إن أخاه يبكى . يطلب الأخ من زوجته وأولاده أن يتركاه مع أخيه فهو لا يريد أحدا منهم أن يرى أخاه فى هذه الحالة . لا تعرف الأم ماذا تصنع فانطلقت فى البكاء .

ــ هدى نفسك يا ولدى . . هدى نفسك . .
يقبل دياب أمه
ــ سامحينى يا امه . . .
ــ مسمحاك يا بنى من بحر محيط
كلمة أمه الخالدة السماح من البحر المحيط . . . لم يعرف أبدا معنى كلمة البحر المحيط ولكنه يفهمها الآن إنه يريد أن يغتسل ولن يصلح له الا البحر المحيط . لقد عاش أيام فتوته فى عزلة عن أمه وعن أرضه وعن هذا العالم .
هدأ دياب قليلا وأعطى لأمه الصرة فردت عليه
ــ لأدى ليك يا بنى . . . أنا عارفة إنك عاوز فلوس ومصاريف مصـر كتيرة خليها ليك يا دياب .
رد محمود اليه النقود
ــ دى فلوسك يا خويا . . ده احنا عايشين من خيرك .
ــ شيلوا الحاجات دى . . أنا عاوز أدخل . . أنام . . . أنـام . . . أنام سنة لقدام . . .
ــ سلامتك يا حبيبى . . . لما تاكل الأول
ــ أيوه آكل أنا جعان قوى يا امه . .
ــ البطة محدش مد ايده عليها . . . ولا لينا نفس ناكل من امبارح . . ربنا يطرح فيك البركة ويحفظك ببركة النبى وآل بيته وجدودك .

حوار مع المخرج السورى محمد ملص

أجرى الحوار حسن على زين العابدين

وجه من الوجوه العربية الشقيقة فى مهرجان القاهرة السينمائى هو المخرج السورى محمد ملص ـ هو من مواليد سنة ١٩٤٥م فى مدينة القنطرة التى يجب أن يصفها بأنها « مدينة كانت تعيش قبل الحرب » تخرج من معهد السينما بموسكو سنة ١٩٧٤ . أخرج عدداً من الأفلام القصيرة الروائية والتسجيلية . (حلم مدينة ـ قنيطرة ٧٤ ـ الذاكرة ـ فرات) ومن أفلامه التى بدأ فيها منذ عام سنة ١٩٨١م ولم ينته منها حتى الآن فيلم (المنام الفلسطينى) .

له رواية واحدة منشورة بعنوان « إعلانات مدينة كانت تعيش قبل الحرب » . وفيلمه « أحلام المدينة » الذى اشترك به فى المهرجان هو فيلمه الروائى الطويل الأول وهو فيلم نال عدة جوائز على المستوى العربى والعالمى .

وقد قوبل الفيلم بحرارة فى عرضه الأول بدمشق حيث استمر عرضه أحد عشر أسبوعا وشاهده أكثر من ربع مليون مشاهد ، وهو رقم كبير بالنسبة لأفلام القطاع العام فى سوريا .

والفيلم يتناول مرحلة سياسية تمتد من عام ١٩٥٣ حتى عام ١٩٥٨م وبالتحديد فبراير سنة ١٩٥٨م يوم وصول جمال عبد الناصر إلى دمشق بعد إعلان الوحدة بين مصر وسوريا . خلال هذه الفترة كانت سوريا تحيا مرحلة ديمقراطية هامة فى تاريخها تبدأ من عام ١٩٥٤م وفيها شهدت تكوين أول برلمان أنتخب بشكل ديمقراطى نزيه .

وعن طريق أسرة دياب الطفل الذى مات والده وترعاه والدته هو وشقيقه . يتحدث الفيلم عن تلك المرحلة الهامة من تاريخ أمتنا العربية عن طريق سرد أحداث المدينة ، وعن طريق هذه الأسرة ، بتفاصيل الحياة التى نعيشها وهمومها وأحلامها ، يتعرض الفيلم للحارة السورية كمعادل موضوعى لواقع الأمة العربية ، بما فيها من صراعات اجتماعية تناحر بين التيارات السياسية الحزبية ، وكل ذلك يتناوله المخرج محمد ملص بالتوازى مع حلم الوحدة العربية الذى يسيطر على العقول ، ويفرد له المخرج مساحة زمنية كبيرة إذ يجعل منه ـ قضية الوحدة ـ القضية غير المتطورة ولكنها القضية الأكثر أهمية فى حقيقة الأمر .

وبالرغم من أن هذا الفيلم هو الفيلم الأول للمخرج فى إطار السينما الروائية الطويلة فللمخرج باع طويل فى تجربة الأفلام التسجيلية ، وعن طريقها استطاع أن يصل إلى هذه المقدرة التى أدت إلى تحقيق هذا القدر الكبير من التأثير الإيجابى الذى تركه الفيلم فى نفس المشاهد وعقله . وفى حوار مع المخرج محمد ملص .

● ما رأيك فى الاتهامات الموجهة للسينما العربية والمصرية ؟

الآن وفى المرحلة الحالية إن أى هجوم يستهدف نسف السينما مثل ما تنسف الثقافة فى المنطقة العربية . انى أدعو إلى عدم أطلاق الرصاص على السينما المصرية لأنها السينما العربية الوحيدة الموجودة فى المنطقة بالمعنى الشمولى للكلمة .

س . ماذا تقصد بكلمة شمولى ؟

● المعنى الشمولى يعنى السينما الوحيدة التى تملك إنتاجاً ضخماً وثابتاً ومستمراً . بالرغم من أن البلدان العربية الأخرى تتميز بوجود أفلام ذات نوعية هامة ، فإننا نلاحظ عدم الاستقرار أو ندرة هذا الكم . ويعجز الفيلم العربى عن اختراق أسواق المنطقة العربية . وبالطبع يشكل السوق العربى المتنفس الوحيد والأساسى للفيلم العربى . بمعنى أن الفيلم السورى الذى يعرض فقط فى سوريا ولا يصل إلى البلدان العربية . هو كمثل طفل يتنفس بنصف رئة . ولا يمكن أن يكون هناك سينما عربية إلا بالوصول للسوق العربية بالكامل . أؤكد كثيراً على الأفلام التى ظهرت فى بلدان عربية والتى حظيت باهتمام نقدى عادل وتقدير رفيع ، والتى شكلت بصورة من الصور اقتراحات لشكل التعبير السينمائى البديل للاتجاه التقليدى للسينما المصرية الذى قام على أسس تبدو الآن موضع شك وهى ـ الحدوتة وعناصرها القائمة على الأغنية والرقصة وغير ذلك .

س . هل السينما البديلة التى ذكرتها الآن معناها أن نلغى القديم والموجود أم إنها أنسلاخ الجديد من القديم ؟؟

● الفهم العملى للأشياء . ليس هناك فى حركة المجتمع أو الواقع أو الثقافة شىء نلغيه وليس بمقدورك الغاؤه . ولكن شيئاً جديداً تصنعه فجأة ويستطيع أن يحتل مكاناً بديلاً عن الآخر . الأشياء دائماً تتعايش . فهناك القديم يتآكل وينتهى وآخر يبقى .

س . كيف يستطيع الجديد أن يعبر عن نفسه ؟

● لا يمكن للجديد أن يؤكد نفسه إلا خطوة خطوة ، وتجربة وراء الأخرى ، حتى تحتل موقعة دا ل إطار ما هو مطروح . أنا لا أقترح تدميراً ولا بناءً . أنا أقول بأن المشروعات الجديدة شكلت مقترحات لتطور السينما .

س . هل هذه المقترحات أو النماذج على مستوى الدول العربية ؟

● لا يمكن مثلاً تجاهل عدد مهم جداً من الأفلام التى قدمتها السينما فى الجزائر . هناك أفلام هامة جداً شكلت السينما فى الجزائر . عطاء ينظر له باهتمام كأفلام تنتمى إلى المنطقة العربية . بموضوعاتها وبشكلها وبمخرجيها وبممثليها هناك أفلام فى لبنان ، فى سوريا ، فى العراق . هذه الأفلام أرادت أن تكون خارج المواصفات التى طرحتها التجربة المصرية فى السينما . لا أعتقد بأن كل هذه التجارب ناجحة ، ولكنها تشكل بشكل من الأشكال مقترحات حول كيف نشق طريقنا من جديد نحو تطوير واقعنا السينمائى العربى .

س . مفهوم لفظة (الهوية العربية) هل لها تفسير لديكم ؟؟

● كلمة (الهوية العربية) هذه مفردة سياسية ثقافية ويجب ألا نحولها إلى اسطورة أو واقع لا نكتشف عناصره فى مشاعرنا وفى عقولنا وفى واقعنا ومن ثم فأنا أعتقد أن الثقافة العربية يجب أن تساهم لا فى إلغاء المواصفات الخاصة للمجتمعات بل فى الكشف عن المواصفات المشتركة لهذه المجتمعات .

س . ماذا تعنى ؟

● بمعنى أن حلمنا الكبير فى أن نصنع فيلماً هو عبارة عن تجمع لخصوصيات المنطقة هذا عمل وهمى وسوف يسقط . لكن عندما أقدم فيلماً إلى البيئة المحلية وبشكل صادق فأنا بذلك أطرح وجهاً من أوجه الهوية أو الصفة العامة لمجتمعاتنا العربية وهى سوف تلقى صدى بالضرورة . ويمكن أن أعطى مثالاً لا أعترف أن كان هذا قد تحقق بمهارة فى فيلم (أحلام المدينة) أو أستطيع أن أحققه فى فيلم آخر .

لكن الذين شاهدوا الفيلم فى المنطقة العربية قالوا لى ان هذا الفيلم ليس عن دمشق بل عن (بغداد) لأن كل ما تتحدث عنه فى هذا الفيلم كأنه يروى ذاكرة مدينة بغداد . وهناك الكثيرون ممن قالوا لى فى تونس إنه فيلم ذاكرة لمدينة تونس . إذاً على الرغم من تمسك فيلم ـ أحلام المدينة ـ بكثير من الخصوصية المحلية فقد تمكن من أن يشكل ذاكرة للمدن العربية والأجيال العربية والمجتمعات العربية . بهذا المنطق أتحدث عن (الهوية العربية) كمفردة أنت اقترحتها للحديث ولكن لو لم تقترحها أكن لأستخدمها فى تعبيرى .

س . لماذا ؟؟

● نحن نبحث داخل الخصوصية عن العنصر المشترك ، لا عن طريق الغاء الخصوصية ، بل عن طريق التأكيد عليها لتتحول إلى جزء من ذاكرة مشتركة للجميع . ويجب ألا نكون متطرفين كما ذكرت فى تجاهل هذه الحقيقة بمعنى عندما نقوم بالتحليل الطبقى أو بالتحليل السياسى أو التحليلات التى هى علوية على التحليل وليست مستنبطة منه فإننا نلاحظ أننا نقع فيما يمكن تسميته بعسف الاستبصار للواقع . أو الاستبصار للواقع يشير إلى ان هذه الأمة سواء كانت الإحباطات والهزائم بشكل موحد ومشترك . يعنى هذا أن هذه الأمة يجمعها الكثير من العناصر التى يمكن إطلاق تعبير (الهوية) عليها .

س . الصدمات نوع من تجميع الأمة . هل نحتاج فى السينما إلى هذه الصدمات حتى يكون هناك وحدة عربية وهذا ظاهر بوضوح فى أحلام المدينة ؟

● أنا لا أريد الدخول فى تحليلات تنتمى إلى عالم السياسة مباشرة طبعاً أنا لا أرفض ذلك ولكنى أعتبر الموضوعات التى تنتمى إلى عالم السياسة بالشكل المباشر هى موضوعات تحتاج فى الوقت الحاضر إلى محاورة معمقة .

س . دائماً السينما التى تتحدث عن الوحدة العربية تكون سينما من قبل الحكومات وهناك تجارب عديدة . فهل الانتاج الثقافى يجب أن يخرج عن الحكومات فقط ؟

● لتكن واقعيين : الإنتاج الثقافى تنتجه مؤسسات راهنة وسائدة فى المنطقة . وهذا الإنتاج يخضع بشكل أو بآخر وبنسبة كبيرة أو صغيرة لتأثيرات الجهة المنتجة . ولا شك فى أن أى مثقف أو أى إنسان ينتمى إلى وسيلة من وسائل التعبير يطمح إلى إمتلاك أعلى درجات الحرية فى التعبير عما يريد قوله ، لكن كل مثقف يحتاج إلى جهة منتجة وخاصة فى قطاع السينما نحن لدينا مشروع . المشروع من يتبناه وينتجه بالطريقة التى يريد السينمائى التعبير عنها ؟ تسقط فكرة أنا منتج قطاع خاص وهذا منتج قطاع عام . بالنسبة للفنان فهو يحتاج إلى مؤسسة منتجة ليحول فكرته أو مشروعه الثقافى إلى منتج وسيلة مطروحة لدى الجمهور . وبالنسبة لى فلا فرق عندى .

س . كما تقول لا فرق عندك ، ولكن قد يتدخل القطاع العام فى وضع بعض التحفظات أو القيود على المشروع ؟





● أنا أتحدث عن مشروع وأطالب بتنفيذه كما أبحث عمن يقدم لى الفرصة لهذا المشروع ومن ثم فلا فرق عندى أنا أعرف ما يدور برأسك !! دعنا نكون واقعيين حينما تدخل فى جدل مع الجهة المنتجة سواء كانت قطاعا عاما أو خاصا يكون المعول على المقدرة الخاصة فى ان تكتسب حقل فى التعبير بالدرجة الممكنة لأنه لا يجب أن ندين القطاع العام بالشروط التى يطرحها ، لأن مطالب القطاع الخاص بالشروط التى يطرحها هى أخطر بكثير من القطاع العام . وسوف أشرح ذلك . حين يؤسس القطاع الخاص فى مصر مواصفات محددة للسينما ويدخل الكثير من الطاقات المبدعة فى إطار هذه العجلة ، ممتصاً منهم ومفزعاً لهم فهم ينتجون أفلاماً على هذا النحو الذى تشهده فى المنطقة العربية إذن التنازل كبير أيضاً تجاه القطاع الخاص ، فعليه أن يختار الجهة التى يجد فيها حريته ولو كانت محاطة ببعض القيود .

هناك تنازلات فى القطاع العام تتطلب منك أن تشير أو توحى بأن تتحول إلى دعائى للأنظمة . هذا الموضوع يختلف من مكان إلى آخر . وليس لدى المعلومات الكافية التى توضح ما يعانيه السينمائيون العرب فى أقطارهم العربية .

س . السينما فى سوريا طبعاً قطاع خاص وقطاع عام . والقطاع الخاص شبيه بالقطاع الخاص فى مصر

● (مقاطعا) أبداً القطاع الخاص فى سوريا لا يشبه على الإطلاق القطاع الخاص فى مصر . والسبب [illegible] فى أن القطاع الخاص فى سوريا بإستثناء تجربة واحدة . هى تجربة ـ (دريد لحام ـ الحدود) هو سينما تحت الصفر . بمعنى أنها سينما لم تتمكن من امتلاك مواصفات الفيلم السينمائى إنها تعانى على مستوى الموضوع حرفياً ـ السيناريو ـ وعلى مستوى التنفيذ من الركاكة إلى درجة قد يصعب وصف الفيلم بأنه فيلم سينمائى لذلك لا نشبه القطاع الخاص فى مصر ، لأن السينما المصرية الآن كتاريخ لديها الحد الأدنى من التعامل مع الأمور بوعى حرفى دقيق ، عندما تنظر للسيناريو مهما كان الموضوع المعالج ركيكاً ومهما كانت المعالجة ساذجة فإنك ترى أمامك سيناريو بالمعنى الحرفى والاكاديمى .

وتجد أيضاً المخرجين مهما اتصفوا بالسذاجة أصحاب تجربة قد علمتهم كيف يصنعون فيلماً سينمائياً . هذا ما يخص القطاع الخاص فى سوريا أما القطاع العام فى اعتقادى فهو يتمتع بأهمية وحيدة وأساسية وهو الآن الذى يتيح التجربة الأولى للمخرجين . . بمعنى لو لم يتح لى القطاع العام إنجاز فيلمى الأول ولما عرفتنى أنت ولما اقترحت علىّ مشاريع أخرى فى مصر .

هذه الأهمية كبيرة جداً إذا عرفنا أن هناك الكثير من المشروعات السينمائية المصرية لمخرجين شباب لم يتمكنوا من تنفيذها لدى القطاع الخاص إلا بعد أن أثبتوا أنفسهم . إن عدم التوازن هذا هو الذى يعطى فرصة لما تقوم به المؤسسة العامة للسينما السورية . وإذا نظرنا إلى الموضوعات التى طرحتها هذه المؤسسة أعتقد أنها قدمت عدداً من الأفلام الروائية التى تنتمى إلى معالجة الموضوع الفلسطينى تشكل أهمية كبيرة فى إنجازات هذه المؤسسة التى لم تتمكن السينما الفلسطينية من تحقيقه بنفس القدر وبنفس الأهمية .

وأردت أن أرجع مع محمد ملص إلى الفيلم مرة أخرى ـ أحلام المدينة ـ فوجدت الفيلم عبارة عن قطعة شاعرية رقيقة نسجها المخرج واغرم بكل تفاصيلها ودقائقها فالعائلة الصغيرة فى الحارة ، والأحداث المتلاحقة ، وتأثر رجل الشارع بها والتيارات الحزبية المتصارعة ، كل ذلك يسير جنبا إلى جنب مع العلاقة الاجتماعية المنهارة أحياناً والمتفائلة أحياناً أخرى . كل هذه الخيوط أمسك بها المخرج واحتفظ بانتباه المشاهد لفيلمه طوال ساعتين لم يمل أو يكل ، بل اعتراه الأسى عندما أوشك الفيلم على الانتهاء ويختم المخرج الفيلم بحوار رائع نستجلى منه موقفه الصريح من الوحدة . عندما يشير الرجل للطفل (دياب) وينظر للقمر المضىء وسط احتفالات سوريا بوصول جمال عبد الناصر ويقول له بزهو (شايف السما يا دياب . . بعمرك شفت القمر هيك . . (الله ذاته مع الوحدة) ومع كلمات أغنية (وحدة ما يغلبها غلاب) تنتهى أحداث الفيلم ، لتنبىء بظاهرة جديدة فى السينما العربية . شخصية فنانة بمعنى الكلمة هى محمد ملص .

حكاية شعبية ونقد الموروث الشعبى

حسن عطية

فى زحمة المهرولين حول محراب الموروثات الشعبية ، تعبدا لكل ما سربته الأيام السوالف لوجودنا الحاضر ، واطلاقا لبخور التعمية حتى لا نميز بين الصالح والطالح ، بين ما نحن فى حاجة إليه ، وما يجب تطوره ، وما لابد من نبذه ، ومع بخور التعتيم هذه تتعالى الأصوات صارخة بكلمات رنانة حول الهوية والأصالة والشعب والتميز والتقدم ، دونما فحص لما هية تلك الكلمات ومدلولاتها ، على أرض الواقع ، وإنما هو خلط متعمد للأوراق ، بجهل أو بعلم ، يستهدف إيقاف أو إعاقة حركة هذا المجتمع نحو الأمام ، بشل الفكر بغلالة كثيفة من منتوج الأمس ، لا يعرف عبوها كيف يميز بين الخيط الأبيض والخيط الأسود ، بل ويظل تائها فى دواماتها ، بدلا من السعى لتجاوز مرحلة الفرز والنقد ، إلى مرحلة التجاوز والتقدم .

تسربا من زحمة الأصوات والبخور تلك ، وإلى جوار بضعة أصوات خفيضة تسعى لنقد الموروث الشعبى ، مناقشة له ، وكشفا عما يجب أن يستمد منه ، وما يجب أن يؤيد تاريخيا وبالفاعلية الإنسانية ، يبرز عرض « حكاية شعبية » الذى تقدمه فرق « المسرح المتجول » فى « غرفته المسرحية » التى تلعب دورا هاما فى حياتنا المسرحية ، فتمنحها حيوية مفتقدة ، وتثير فى الساحة الخاملة حركة مطلوبة ، وتتيح للشباب حق التعبير عن ذاته وأفكاره ورؤاه ، لبلورة مسرح هو بالحتم مغاير لذلك المتباكى عليه . . لذا فإن عرض « حكاية شعبية » الذى اخرجه بديوى عبد الظاهر فى ثانى تجربة أشاهد حاله ، بعد عرض « مع سبق الاصرار » للكاتب مصطفى بهجت فى العام الماضى ، ثم التجربة الحالية للكاتب حسن احمد حسن الذى اشاهد له ايضا تجربته الثانية ، بعد تجربته الأولى « الدنس » التى قدمتها طليعة المسرح القومى فى أوائل ١٩٦٧ ، أى مما يقرب من تسع عشرة عاما !! وقد كشفت مسرحيته الأولى تلك عن موهبة متألقة قادرة على التقاط الفكرة الدرامية ، وصياغتها صياغة مكثفة بارعة ، ولكن ها هى تجربته الثانية تقدم له بعد تلك السنوات الطويلة ، رغم انها منشورة عام ١٩٧٢ ، وها هو المخرج يؤكد وجوده بعد تخرجه من المعهد العالى للفنون المسرحية وغيابه عن المسرح لأكثر من خمس عشرة عاما . . مواهب حقيقية طاردها وطردها زمن البوار ، ثم نتهم الجيل بالعقم الابداعى .

يلتقط المخرج النص المسرحى المكتوب ، ليمنحه وجودا حيا داخل الغرفة المسرحية ، فتتجادل الدلالات بين العرض والمتلقى ، وسط إطار تشكيل صممه بذكاء فوزى السعدنى ، مستخدما الخيش (المبقع) بالجيد الأبيض ليحيط الغرفة كلها ، محتويا مساحة العرض ومساحة المشاهدة معا بإطار واحد نسيجه الخامة الشعبية الفقيرة ثمنا ودلالة ، وقاسما مساحة المشاهدة إلى قسمين ، أولهما متداخل مع مساحة العرض ، فكأن المشاهد ضيف على هذه الأسرة ، يشاهد صامتا مأساتها ، ومأساة خضوعها غير الواعى للجزء المرفوض عن موروثاتنا الشعبية ، اما ثانى قسمى المشاهدة فهو أعلى خلفية القسم الأول ، وكأن المشاهد عبده يشاهد المأساة من منزل مجاور ، فتنفصل الشخصيات عنه ، ويصبح أكثر قدرة على الحكم العقلى على مسيرها ومصيرها . . فى الحالتين : التداخل والانفصال نواجه كمشاهدين العرض المسرحى الذى يتحرك بتلقائية



مقصودة ليكشف دون خطب عن بشاعة غياب الموقف النقدى لموروثاتنا .

وعبر تنويعات لونية تدور حول الأحمر والأصفر ، تسقط على منطقة العرض المسرحى لتكشف لنا عن مسكن الفتى (صالح) حيث تمتد فى الوسط ساحة (صحن) المسكن ، تتناثر بها احتياجات الفلاح البسيطة من دكة متصدرة المكان ، لأدوات مطبخ بدائية ، لصندوق ملابس خشبى ، لنباتات متسلقة ، يتفرع عن ذلك الصحن غرفة نوم متوارية على يمين المشاهد ، غارقة فى ظلمة دامسة خلف باب ما أن يفتح حتى يغلق خافيا خلفه كل أسرار جسد الانثى ، الذى تقطع الموروثات اصبح من اصابعه لو وقع عين غريب عليه ، بينما تنبثق على يسار المشاهد سلالم خشبية صاعدة إلى سطح الدار ، مشكلة خطا رأسيا تصعد وتهبط عبره الأم بحكاياتها المشئومة ، مشكلة خيوط المأساة على الخط الأفقى المتحرك عليه صالح الأبن وزوجته وداد ، حيث تبدأ حكية المسرحية بانتظار النسوة للرجل الغائب فى العمل خارج الدار ، وهن لا يفعلن شيئا بالدار غير انتظاره ، وإعداد كل شىء لراحته ، فالأم تهتم بمعدته ، ترعى الدواجن التى سيلتهمها ، وتحث الزوجة على الأنتهاء من إعداد وجبة الغداء له ، بينما تهتم الزوجة برجولته ، فتنشغل عن (الطعام) ب (تزيين) ذاتها بقص شعرها وتجميل وجهها كى يعجب الرجل العائد والذى تكتشف حين عودته إصابة رأسه بالصداع فتهرع لإحضار الاسبرين والليمون له ، ليبدو عفيا فتسحبه بسهولة إلى غرفة النوم . . امراتان ورجل : ام تحمل الماضى فى أعماقها لتحيط به ابنها ، وزوجة تتفجر الأعماق فيها عن حاضر متأجج يجنو للعناق ، حيث لا تتحقق كينونة الذات المستلبة واقعيا إلا فى لحظات الحب ، ويتسلل الصراع بين الماضى صانع استلاب الواقع الآنى ، والحاضر غير المتمرد وإنما الساعى لتحقيق وجوده إلى جوار الماضى ، يتسلل ذلك الصراع خفيا فى اعطاف تلك الحكاية الشعبية البسيطة المكثفة فى فصل واحد ، ويظل خفيا يوميا مادام ذلك الحاجز يخشى وعيا وبلا وعى عن مواجهة ذلك الماضى المصر ليس فقط على التجاوز ، بل على احتلال مساحة حياتنا بأكملها ، فارضا بكافة سبل الأرهاب الفكرى وبكافة اشكال تزييف الوعى ، حتى ولو بإسم الاصالة والهوية .

ولكن ظل الصراع الخفى لابد وان ينكشف يوماً ، وذلك ــ درامياً ــ حين يعود صالح يوماً من الخارج ليلقى بخبره كالقنبلة فى الداخل ، لقد قتل صديقه الفلاح الرجل بركات زوجته أمينة لخيانتها له ، وفعل الخيانه فعل مؤتم قانوناً واخلاقاً ، ولكنه محاط بشروط وملابسات للتحقق منه ، والمسرحية درامياً لا تسعى لمناقشة قضية قتل بركات لامينه ، بقدر ما تسعى لاستغلالها للكشف عن قضية صالح ووداد ، والتى قد تلقى ضوءا على قضية بركات وامينة ، لكنها حتماً ستلقى كل الاضواء على علاقة الرجل بالمرأة فى مجتمعاتنا الشرقية وريفنا بوجه خاص ، فى ظل العلاقات الاجتماعية وتشابكاتها بالموروثات الشعبية .



ان قتل بركات لزوجته ، يفجر لدى صالح ركام من العلاقات غير السوية المدفونة فى أعماقه بين الرجل والمرأة ، ويثير على السطح تلك الرؤية القاصرة لدور المرأة فى الحياة ، ويستدعى من خلال آلام ذلك الموروث من الحكايات والامثال المنقول إليها من الرجل (الأب) صانعاً نبراساً للحياة من منظورها ، مرتئيا ان المرأة مخلوق من ضلع أعوج ، لذا فهى خائنة بطبعها وإرادتها ، فضلاً عن كونها ناقصة عقل ودين ، وهى مثل الحية « كلما كان ملمسها ناعم كل ما كان فرصتها أوعر » ، لذا فهى قادرة على الكذب على زوجها مثلما تكذب على زوجها الرضيع ، وتقرن الأم تلك الامثال بحكايات متوارثه تدور حول قدرة الزوجة على خيانة زوجها ، وعدم محافظتها على (شرفه) بتفريطها فى الجسد الذى يمتلكه ، فالجسد هنا هو كل شىء ، يجمل من اجل الرجل ، وتحيطه بعض الموروثات بالشكوك ، وعندما يعجز الرجل عن حمايته ، أو يشك فى قدرته على حمايته يذبحه ، فهو لا يتركه لآخر ، ولا يفكر فى أن يطلق زوجته ، فمن ترفض استمرار اقترانها به ، سعياً لتحقيق ذاتها ، يعنى بالنسبة له خدشاً لذاته هو ، وعجزاً منه على تحقيق احتياجاتها المادية والجسدية ، والتى لا ترى موروثاتنا احتياجاً للأنثى من بعلها .

وهكذا تتفق افكار صالح ذات الإطار المرجعى الريفى التقليدى ، مع كم الموروثات التى تحاصره بها الام وتطارده بها ، متكئة على حادثة قتل الصديق لزوجته ، سائرة به نحو الغايه المأساوية ؛ ذبح الزوجة بالرغم من كل محاولات تلك الزوجة لتحقيق وجودها ، وجذب رجلها إلى حضن الواقع الدافىء ، لكنه وبحكم هامشية وجوده ، وسلبية حركته ، تنتصر موروثات الام ، لتنام قريرة العين مطمئنة ان ابنها قد خرج ليغسل يديه من (عار) قد (يتحقق) يوماً ، قبل تحققه .

وينجح بديوى عبد الظاهر فى صياغته رؤيته الإخراجية ، وعياً بالمادة التى استقى منها الكاتب موضوعه الدرامى ، وهى الواقع اليومى وما يحيطه من موروثاته محبطة ، وبالصياغة الدرامية لتلك المادة فى نص مسرحى بسيط الشكل عميق الفكرة والقضية ، مزيداً لكم آخر من الأمثال المرفوضة على لسان الأم ، مشكلاً حركتها حول منطلق ان « الأب كان دائماً يقول » ، فالرجل السابق القائل دوماً هو محرك تلك



المواقف الدرامية ، وهو المهيمن ــ رغم موته وبسببه ــ على الحدث المسرحى ، بل هو خالفه بتعارض افكاره المتوارثه مع حركة الواقع الفوارة ، كما انه ــ المخرج ــ أضاف مشهد معالجة الأم لإصابة ابنها بالصداع عن طريق رفض الطب والأدوية ، ومعالجته بذم الرأس ووضع الملح فى الأذن واخراج الحسد عنه بتخريم عروسه ورقية وحرقها ، فالأم تمثل بسلوكها وموروثاتها رفضاً للعلم والعقل إلى جانب الخضوع الكامل لموروث الأمس الفاسد ، هى ضد حركة التاريخ ومع ذلك تنجح لأن من يناوئها اضعف على المناوئة ، ومن يخضع لها اعجز عن استخدام عقله .

حقاً انه عرض متميز ، شارك فى تميزه (زينب انور) الزوجة البسيطة ، المتفانية فى حب زوجها ، الراكعه دوماً تحت قدميه ، متسائلة عما يشغله ، هارعة لتخفيف تعبه ، ساعية لتأكيد وجودها بتجميل جسدها ، متعلقه فى غيبة الزوج بنبات اخضر يحيط عمود البيت الخشبى تعلقاً بالنماء والاستمرار ، ولقد ابهرتنى زينب كممثلة من أهم ادوارها حيث كشفت عن قدرة هائلة على العطاء بلفتات الوجه والجسد ورعشه الصوت دونما افتعال أو صراخ ، وكان (كمال سليمان) الزوج فى أفضل ادواره ، ويبدو أنه أقرب الأدوار إلى شخصيته ، دونما دعوه للسقوط فى النمطية فهو قد قدم لنا نموذجاً للفلاح المصرى البسيط المتردد بين حبه لزوجته التلقائى ، وكونه رجلاً تدعمه موروثات لا تعرف ذلك الحب ، وحسناً نجح المخرج من إضافة وبلورة موقف ما قبل الختام حيث يتبادل الرجل وزوجته الحب فى بساطة شديدة ، وبتلقائية مرحة بعيداً عن أعين الأم ، التى ما ان تظهر حتى يعود القناع إلى وجه الزوج ، والسكين تتسلل إلى يده لذبح من جرؤت على الحب . . أما نادية السبع فقد كانت فى الأيام الأولى من العرض ــ مشاهدتى الأولى من العرض ــ مشاهدتى الأولى له ــ متألقة فى دور الأم : قوة وقسوة متخفية ، وإرادة متسلحة بالموروث ، وحركة واثقة من نفسها تقطع المكان رأسياً صعوداً وهبوطاً من السطح ، وأفقياً على أرض الصحن ، قول منضبط وإيقاع متناغم مع إيقاع العرض بأكمله ، وصولاً إلى خاتمة المأساة بتدرج محسوب ، ولكنها فى أيام العرض الأخيرة ــ مشاهدتى فى الثانية له ــ بدأت تستهويها الأمثال والحكايات وردود أفعال ما تقوله على المشاهدين ، فانحرفت نحو الفرسكه قولاً وحركه ، وبخاصة عندما كانت تحكى عن المرأة التى كانت تخون زوجها بتخديره ثم ارتداء زى راقصة للعمل كغازية ، فانساقت لتصوير حركة الراقصة ، مما اثار ــ وغيره ــ الضحك لدى الجمهور فى مرحلة كانت تتراكم فيها الحكايات والأمثال صانعة عصابة تخفى عيينى صالح عن الحقيقة ، وتدفعه لذبحه زوجته .

وحقاً مرة ثانية ، ان المسرح الجاد لن يصنعه إلا شبابه ، والغد دائماً لمن يؤمن به ، فتحية للفرقة المسرحية المتألقة فى المسرح المتجول ، التى تحتضن أحلام هذا الشباب ، صانعة معه ذلك الغد القادم لا محالة ■

● لأن المسرح بوجه عام ملك للشعب ؛ ولابد أن ينبت فى محيط فئات الشعب على اختلاف مشاربهم وإهتماماتهم ؛ فلابد أن يكون معبراً ــ وبصدق ــ عن آمالهم وطموحاتهم لكى تحبه هذه الفئات الشعبية وتتعلق به ؛ فالفن المسرحى خليق بأن يوحد أفكارهم وخواطرهم ، وأن يشعل فيهم جذوة الحماس .

ولكن عكس ذلك هو ما يحدث اليوم ؛ فالمسارح بنوعيها لا تعمل على خلق تلك الروح المرجوة ؛ فمسارح القطاع العام أصبحت ــ كما يقولون ــ تقدم أعمالاً للمثقفين فقط . . الأمر الذى يدعونا إلى التساؤل : لماذا ؟؟

ومسارح القطاع الخاص لا تقدم شيئاً له قيمة ؛ بل هى تطلب من الناس إلغاء العقول والمشاعر والوجدان وتجعلهم يبدون فى حالة مرضية هى حالة من الإغماء الفكرى والشعورى ؛ الأمر الذى جعل كاتباً مثل (يوسف إدريس) يطالب (بمقشة) تنظف الحياة المسرحية الحالية ؛ والسؤال هو : كيف تكون هذه ؟!

ولأن المناخ الثقافى السائد اليوم تحكمه تلك الطبقة الجديدة التى تملك المال والتى تفرض ذوقها وقيمها المادية على الفن أصبح هذا الفن غريباً عن الإنسان المصرى . . غريباً عن أحاسيسه ومشاعره ؛ وأصبح الإنسان المصرى مغيباً بتلك السموم التى يتناولها جرعة ، جرعة ؛ وفى النهاية تؤدى إلى موت الروح فيه موتاً بطيئاً . .

لأن الحال هكذا ؛ كان لابد لمجلة القاهرة أن تقدم تحقيقاً ؛ نبحث من خلاله عن الأسباب الحقيقية التى تتحكم فى كل من مسرحىّ القطاع العام والقطاع الخاص وصولاً إلى الحقيقة ؛ وخروجاً من المأزق .

تحقيق
أحمد عبد الرازق أبو العلا

مسرح القطاع العام ومسرح القطاع الخاص والخروج من المــأزق !!

● **الميزانيات غير المتكافئة :**

فى البداية كان سؤالنا موجهاً إلى مديرى مسارح القطاع العام حول الميزانية وكيف يتم للمسارح التحرك من خلالها ؛ ومدى تأثير المصروفات غير المتكافئة على نوعية وكمية العروض المقدمة من خلال مسارح الدولة ؟

■ يقول المخرج عبد الغفار عودة مدير المسرح المتجول : الميزانية التى تخصص للمسرح المتجول : تصل إلى (١٦٠) ألف جنيه فى السنة ، وهذا الرقم يوازى أى ميزانية ترصد لأى فرقة من فرق الدولة لكن الميزانية داخل المسرح المتجول ١ - لا تسرق . . ٢ - هناك خطة مسبقة تحكم العمل . فهناك ٢٤ عرضاً من خلال مسرح الغرفة ١٢ عرضاً فى الأسكندرية ، و١٢ عرضاً فى القاهرة . وتكاليف هذه العروض فى السنة لا توازى غير عملية من الأعمال الكبيرة ؛ وذلك لأن فلسفة مسرح الغرفة قائمة على المسرح الفقير الذى يهتم بقيمة الكلمة . أما عن العروض الجماهيرية الكبيرة فنحاول أن نضغط الإنفاق ونرشده ونوجهه التوجيه السليم بالمعنى الواقعى . لا يهمنا الدخل ؛ ولكن ما نقدمه يكون مجاناً وبأسعار رمزية ؛ وذلك لأننا نهتم بالجمهور بالإضافة إلى الأمسيات الفنية التى تقدم فى القاهرة وفى غرف محافظات (السويس الإسماعيلية ــ المنصورة) وهناك خطة لفتح غرف أخرى لتقديم العروض ؛ وكذلك الدراسات التى تقدم بواسطة الإخصائيين ثم يتم طبعها فى كتابين سنوياً وخلال هذه الميزانية تقدم أكثر من ٣٠٠ ــ ٤٠٠ ليلة ــ عرض خارج القاهرة ؛ بالإضافة إلى العروض داخل أحياء القاهرة ؛ وهذا ما ينبغى على الثمانى فرق الأخرى أن تقوم به ؛ ولكن للأسف تلك الفرق تكتفى بإنتاج عرض أو مسرحية وينتهى المشكل والإنتاج لابد أن يكون مؤثراً فى طبيعة الجمهور .

■ ويضيف المخرج المسرحى سمير العصفورى مدير مسرح الطليعة قائلاً :

ميزانية وزارة الثقافة ميزانية خاصة ومحددة لبعض المناسبات القومية ، للإنفاق على العروض القومية الضخمة ، كالاحتفال بشاعر كبير كأحمد شوقى ؛ أو محاولة خلق مسرح إحتفالى كبير كما فى تجربة (كرم مطاوع) فى (البردة) أما بالنسبة للميزانية العامة فمصدرها وزارة المالية ثم توزع على أجنحة النشاط المختلفة ؛ وبالنسبة للمسرح يوجد خطة للإنفاق على العروض الكبيرة . .

● والسؤال هو : من يحدد رسالة هذا العرض وأهميته ومدى جدواه الإقتصادية ومَنْ الذى يقوم على تنفيذ هذا العرض ؟

يأتى بعد هذا أن هناك ميزانية توزع بين الثمان فرق مسرحية بالإضافة إلى شريحة أخرى توزع على الفنون الشعبية وشريحة ثالثة توزع على الأوركسترا ، والكورال والمسرح الغنائى . . والحق يقال : أننا لا نؤمن بالمثل الشعبى الذى يقول (على أد لحافك مدرجليك) ودولتنا اقتصادياتها تحتاج إلى إعادة نظر مما يستدعى ترشيد انتاجنا المسرحى لأنه لابد أن نعرف أنه مهما استخدمنا المسرح الفقير والمسرح الحقير . . الخ فلا يمكن لمثل هذا الكلام أن يتم لأنه فى النهاية يحتاج إلى تكوين اقتصادى بالإضافة إلى أن أجهزة الإعلام تتعامل مع المسرح كما تتعامل مع محلات البقالة . . التليفزيون يتعامل مع المسرح كما يتعامل مع الدجاج المجمد ؛ وهذا يكلف المسرح نفقات باهظة لسنا على استعداد لتحملها ؛ ولذلك فإن القطاع الخاص يستطيع أن يصرف على الدعاية بالإنفاق الكامل لأنه يعمل فى سلع تجارية ذات عائد ، بالإضافة إلى ارتفاع ثمن الخامات . ومرتبات الفنانين فى مسرح الدولة ضعيفة جداً ؛ مما يؤدى إلى عدم عملهم داخل مسارح الدولة . وعلى الدولة إما أن تغلق هذه الفرق ؛ وإما أن (تسرح) الفنانين ؛ ولكننا لا نأمل أن نصل إلى هذا فالمطلوب الآن البحث عن مخرج للميزانيات القليلة وأنه بدلاً من تقلص النشاط ؛ يجب أن يقل النشاط إلى ما هو أخطر وأهم ، وأعنى أن تصرف الدولة على النشاط الفنى الذى لا يستطيع الأفراد القيام بشىء تجاهه ــ ومن الغريب أن مسرح الدولة بكل إمكانياته لم يستطع أن يمول عرضاً مثل العرض الذى مولته مبادرة فردية لفنانة مثل (نضال أشهر) للمخرج / الطيب

الصديقى وهو مشروع فنى كبير وليس مشروعاً تجارياً !

● ميزانية أى عرض من عروضنا فى الطليعة ـ لم تزد عن ١٢ ـ ١٥ ألف جنيه ، ولكن أن الأوان لإنتاج عروض محترمة ؛ ننفق على النجوم وأشباه النجوم وناتج الجدوى الإقتصادية صفر ، وذلك للأجور التى يدفعها القطاع الخاص .. مسرح القطاع الخاص يعرف ما الذى يفعله بالضبط ، أما مسرح الدولة ؛ فلا يعرف ما الذى يريد أن يفعله بالضبط ؛ فلست متصوراً أن تنتج الدولة مسرحيات هزيلة ليس لها عائد ولكن يمكن لها أن تصرف ٥٠ ـ ٦٠ ألف جنيه وتأتى بعائد ثقافى يتمثل فى عدد المشاهدين

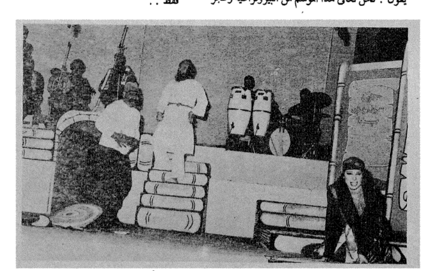
■ والكاتب المسرحى (على سالم) صاحب فرقة (مسرح الممثل) له رأى هذا فى هذه القضية يقول : مسألة التوجيه ؛ حالة حركة دائمة ، تقديم مسرح مختلف عما يقدمه القطاع الخاص وأكون مسيطراً عليه تماما ؛ ومسئول عنه كلية فى حالتى النجاح والفشل هذا ما أحاول عمله من خلال ما أقدمه الآن !

هيئة المسرح ظروفها صعبة جداً ؛ عندها مسارح لا تعمل ؛ وقعت فى مسألة الإنفاق العالى ؛ والانفاق العالى فى الفن يدمره .. كمثال : السينما الأمريكية عندما لجأت إلى الإنفاق العالى فى بداية الخمسينيات كان ايذاناً بإفلاس شركات وبدأت أوربا فى عمل أفلام فيها فمن أكثر وإنفاق أقل ؛ إذن فالأنفاق العالى لا يُحدث فناً .. مسرح الدولة عندما يشكو الناس أن المبالغ قليلة هذه مسألة ليست صحيحة .. المطلوب هو عمل عروض أكثر وإنفاق أقل ؛ والعروض الكثيرة نستطيع من خلالها ، أن نكتشف مؤلفين وممثلين لتقدم الحركة الدرامية فى مصر والمنطقة العربية ككل .. وإذا كانت الميزانيات تسمح بتقديم عروض قليلة ؛ ويوجد صراع حول المؤلفين ويرتكز هذا الصراع حول قوتهم ومدى قربهم من الدولة ، أنا عن نفسى لا أريد أن أدخل هذا الصراع !!

■ ويضيف المخرج فهمى الخولى وجهة نظر جديدة يقول : نحن نعانى هذا الموسم من البيروقراطية وعجز الميزانية ؛ فلا نعرف مَنْ وضع ميزانية مسارح الدولة ؛ فهناك فى بند غير العاملين للمسرح الحديث (١٣) ألف جنيه ؛ كيف ؟! لا يكفون نصف مسرحية !! مثال : مسرحية مثل (هنا عرايس بتترص) إبتلعت كل الـ(١٢) ألف جنيه فكانت النتيجة أن أصبح هذا البند صفرا فعلى كل مخرج ألا يستعين بأى عنصر من الخارج سواء كمؤلف أو ملحن أو نجم ويضطر أن يتعامل مع موظفى الحكومة !! فى حين نجد عرضا (عرابى زعيم الفلاحين)صرف عليه حوالى ١٤٠ ألف جنيه .. من أين !! من ميزانية وزارة الثقافة ؛ فى الوقت الذى نرى فيه ميزانية مسرح كامل (كالمسرح الحديث) لا تتجاوز (١٨٠ ألف جنيه) مطلوب أن تقدم بهم ٤ عروض فى الموسمين (الصيفى والشتوى) !

(ايزيس) يصرف عليها ٢٠٠ ألف جنيه .. كيف ؟! وبقية المسارح لا تعمل لضيق الميزانية أطالب بأن تكون ميزانيات العروض الكبيرة مثلها كمثل عروض مسارح الدولة .! التليفزيون يأخذ مبالغ طائلة عن الإعلان والجرائد القومية تستهلك جزء كبيراً من ميزانية المسرحية عند الدعاية ؛ يجب أن تهتم هذه الجهات بمسرح الدولة !

■ ويضيف المخرج السيد طليب بمسرح الطليعة :هناك خطة فى بداية السنة المالية ، ولكن تكون الخطة طموحة جداً ، تسع مسرحيات ـ مثلاً ـ ولكن ما يحدث هو أننا لا نستطيع تقديم أكثر من أربع مسرحيات ؛ ونجد أن الميزانية المحددة فى الخطة قد تم استنفاذها وعليه فإنه ينبغى أن نعرف : أنا أملك كم ؟ وعليه أحدد عدد الروايات التى سوف يتم عرضها مثال : الموسم الصيفى لمسرح الطليعة .. وكل عام كان لهذا الموسم ميزانية خاصة ؛ ولكن الذى حدث هذا العام أننا استهلكنا ميزانية المسرح فى بداية الموسم الصيفى وقدمنا ـ كمثال ـ (الراجل اللى أكل وزه ـ كيف تتسلق دون أن تتزحلق) وعليه لم يتبق غير مبلغ ضئيل لا يكفى لغير عمل واحد فقط ..



زوايا

الصدق موقف

عهدنا أناساً فى زماننا يتكلمون كثيراً ، ويفعلون قليلاً .
وعهدنا أناساً يتكلمون كثيراً ، ولا يفعلون شيئاً .
وعهدنا أناساً يتكلمون قليلاً أو كثيراً ، ولكنهم يفعلون نقيض ما يقولون تماماً .

وينسحبُ هذا التقسيمُ على الحكومات والأنظمة المختلفة بقدر ما ينسحب على الأفراد العاديين الذين لا شأن لهم بالمناصب العليا ، أو مواقع المسئولية فى هذا المجتمع أو ذاك .

ويظل معيار (الصدق) هنا هو مسئولية الفرد عن كلامه . مسئولية الكاتب عما يكتب . مسئولية النظام عن الشعارات التى يرفعها ، ويعمل فى ظلها .

الصدق هنا هو مدى التطابق بين المقولة والفعل .
الصدق هنا موقف .
وأصدق الصادقين عادة هو من لا يحترف الكلام ؛ هو من لا يقول شيئاً ، ولكن يفعل الكثير .

وبينما يقتل العربيُ العربيَّ ، والفلسطينيُ الفلسطينيَّ ، ينطلق طائرٌ صغيرٌ من الجنوب كى يلقننا درساً حقيقياً فى الصدق . يرشقنا بوردةٍ من دمه ويموت . هذا الطائر اسمه (سناء محيدلى) .

ومن قلب الغرب العنصرى الأبيض الذى يتشدق بالمساواة ، يرحل جيتارٌ مشدود الأوتار فى اتجاه الشمس الأفريقية ، يغنى للجياع فى أثيوبيا والسودان . إنه جيتار مغنى الروك الأبيض (بوب جيلدوف) .

كانت حصيلة هذا الصوت ٣٥ مليون دولار . الصوت الذى يحصد قمحاً ، ويحلب لبناً لجياع الأرض .

إنه الصدق الذى يعيد تشكيل الضمير الإنسانى ؛ يعيد تحرير الروح ، ويكتب المستقبل كتابةً جديدة .

أليس هذا هو الصدق الحقيقى ؟ ! ■

و . م

■ وزارة الثقافة والانتاج

● توجهنا بالسؤال إلى الفنانة سميحة أيوب مدير المسرح القومى حول أهمية دخول وزارة الثقافة إلى مجال الانتاج المسرحى وصرف ما يقرب من ٢٠٠ ألف جنيه على مسرحية ايزيس ؟!

■ تقول سميحة أيوب :

وزارة الثقافة لن تفعل هذا مرة أخرى ؛ لأن عملها ليس الا نتاج ولكن عملها إعطاء الفلوس الزائدة لبقية الفرق لتقديم المسرحيات الجادة من خلال أجهزة المسارح الخاصة ؛ وليس من خلال أجهزة الثقافة ! لأن عملها هذا يتعارض مع عملها

الأصلى ، ولكن الذى حدث أن الوزارة أرادت أن تنتج وهنا نقول :

من الخطأ تسميتها وزارة الثقافة بل نسميها مركز انتاج . . مسرحية ايزيس تتعثر لأنه ليس هناك جهاز يتبناها ؛ والمخرج ضائع وسط التعقيدات الإدارية التى تضعها الوزارة !!

■ ويقول المخرج **عبد الغفار عودة** حول هذا الموضوع : إذا عملت الثمان فرق اعتقد أنه لن يوجد عندنا مشاكل ؟ وذلك لأننا سوف نحل مشكلة البطالة المقنعة الموجودة فى العمالة الفنية . ووزارة الثقافة تدخل فى الانتاج الكبير ؛ على الرغم من وجود ثمان فرق مسرحية الذى يريد أن يخرج مسرحية عليه أن يخرجها من خلال الفرق الثمان ؛ يخرج مسرحية من خلال أى مكان آخر ؟! ولكن أن يقال وزارة الثقافة تقدم عرابى أو (ايزيس) هذا نوع من (الإشلال) !! بدور المسرح ؛ ولذلك المفروض أن توزع ميزانية الديوان العام إذا كانت كثيرة ويدعم بها النشاط المسرحى فى الفرق المسرحية .

■ **ويقول سمير العصفورى فى حدة وغضب :**

هذا الذى يحدث يسمى (المهيصة الثقافية) !! على وزارة الثقافة أن تترك الكل يعمل دون أن تتدخل هى !!

● فرق الثقافة الجماهيرية القومية

الكاتب المسرحى أبو العلا السلامونى

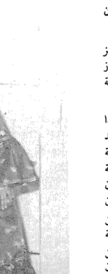
مدير الفرق القومية بالثقافة الجماهيرية حول طبيعة هذه الفرق على اعتبار أنها تعد من مسارح الدولة . . وقال :

● الأقاليم لم تتلوث بمشاكل القاهرة ؛ فالممثلين هناك هواة ؛ والداقع إلى المسرح لديهم دافعاً ذاتياً وليس مادياً ؛ وهناك ــ فى نفس الوقت ــ جمهور ما زال بكراً ولم يتلوث بمسرح القطاع الخاص ؛ على الرغم من مساهمة التليفزيون فى تدمير هذا الجمهور ــ ولكن نستطيع أن نقول أنه أفضل من جمهور القاهرة ؛ والفرق القومية تهدف إلى تربية جمهور مسرح ولذلك فمن خطة هذه الفرق أن تقدم ثلاثين ليلة عرض فى الأقليم لتعويد الجمهور على دخول المسرح بإستمرار

● **مسرح المثقفين !!**

● **هناك اتهام يوجه إلى مسرح الدولة بإعتباره مسرحاً للمثقفين مما أدى إلى عزوف الجماهير عنه . . ما مدى صحة هذه التسمية ، ؟! وما أسباب العزوف ؟!**

■ **يقول عبد الغفار عودة :** أوافق على هذا ، وأنا مع الرأى الذى يقول أن الفنانين يعملون عروضاً لأنفسهم وللنقاد وليس للجماهير ؛ وإلا لكانت قد أقبلت عليهم . . فمعظم الفرق تقدم عروضاً لا تتجاوز ثلاثين ليلة عرض . . فعلاً نحتاج أن نقترب من الناس حتى يقوم المسرح بدوره ؛ ويتمثل هذا



الدور فى تغيير الواقع الإجتماعى فإذا لم يقم المسرح بدوره سوف يظل معزولاً ؛ يخاطب فئة معينة ؛ نحتاج إلى مسرح يعالج المشاكل الواقعية ؛ مشاكل الفردية والأنانية ومشكلة الأنظمة العسكرية ومشكلة الأمية والمخدرات . . ليس دور المسرح دور تخديرى ولكنه تثقيفى .

● المسرحيون هم الذين بإيديهم المسار الخاطىء ؛ وليس أى جهة أخرى ، ليس مثلاً وزارة الثقافة ؛ لأن وزارة الثقافة تنظر إلى المسرح على أنه نوع من الإزعاج والعكننة والناس محتاجة (دلعنى يا زغلول) ومدرسة المشاغبين ويا راكب العجلة حاسب عاالوزة!! ونحن نحس بأهمية المسرح ؛ والدولة لا تنظر إلى المسرح نظرة موضوعية . .

وللفنانة **سيميحة أيوب** رأى فى مسألة عزوف الجماهير عن مسرح الدولة . .

تقول : لا نستطيع أن نقول عزوف ؛ ولكن يمكن أن نقول قلة الإنتاج ؛ ولكن يوجد فترة ؛ هى فترة الإنفتاح ؛ هناك طبقة قفزت ؛ فظهر بالتالى المسرح الإستهلاكى ، أما فئة المثقفين الباحثين عن العمل الجاد ، انكمشت لأن مسرح الدولة انكمش لصعوبات الرقابة وعندما حلت مشكلة الرقابة ظهر (غول) التليفزيون فأخذ كل الفنانين ، وأى مسرحية نريد أن نقدمها نحارب من أجل تقديمها وكأنها (حرب البسوس) ! فالمخرج المسرحى يعانى هو والمسئولين من الفنانين العاملين فى مسرح الدولة ؛ ولكن هناك فنانين ملتزمين وهناك فنانين كانوا ملتزمين ومن ليس لهم صلة بالإلتزام . .

■ ويضيف المخرج **سمير العصفورى** :لا بأس أن يكون هناك ما يسمى بمسرح المثقفين ولكن للأسف هناك تجربة تقول أن ما يسمى بمسرح المثقفين المصرى الذى يوجد عليه عزوف عندما يعرض فى أى بلد عربى آخر يحدث عليه اقبال . . السبب . . لا أعرف ولكن السبب هو اغراق المشاهد المصرى فى السخف من كل الإتجاهات .

■ ويقول **السيد طليب** : ليس هناك ما يمكن أن نطلق عليه مسرح المثقفين أو مسرح الاسفاف هناك مسرح فقط أن نقول مسرح القطاع العام أو مسرح القطاع الخاص ، الأثنان يعبران عن نوعية واحدة ؛ !! ولكن من الملاحظ أنه فى الفترة الأخيرة حدث فى المجتمع المصرى العديد من التفسخات الإجتماعية والفوارق الطبقية وغيرها جعلت المتفرج الذى يملك نقوداً كالسباك يدخل إلى القطاع الخاص ؛ ولم يتبقى للقطاع العام غير المتفرج الفقير وليس معنى هذا أن مسرح القطاع العام أصبح مسرحاً للمثقفين ؛ وهناك فرق بين أن نعرض مسرحية عالمية كما يفعل (مسرح الطليعة) فإن نوعية المشاهد تكون مختلفة عن المشاهد الذى يدخل مسرح القطاع الخاص .

■ المؤلف المسرحى (**أبو العلا السلامونى**) يرى أنه من السهل أن نطلق الأحكام العامة على ظاهرتى مسرح القطاع العام ومسرح القطاع الخاص ؛ ولكن لابد من تحليل هذه الظاهرة تحليلاً علمياً . . فى رأيى الخاص **أقول** : إذا كنا نرى أن الثقافة هى تربية لإحتياجات فى المجتمع ؛ فهل ما يقدمه القطاع العام يلبى احتياجات وكذلك القطاع الخاص ؛ وهذه الإحتياجات ما فحواها ؟؟ القطاع الخاص يلبى ! احتياجات طبقات معينة فيها كثير من الإسفاف ، فأرى أن رواج القطاع الخاص ؛ يعتمد على طبقات يلبى لها إحتياجاتها . فالإنسان الذى يفكر يذهب إلى مسرح القطاع الخاص وكأنه يشرب خمراً أو يشم (كوكايين) !! بدليل أنه يدفع مبلغاً كبيراً وربما يكون هذا واضحاً فى سيطرة الطبقات الطفيلية على نوعية ما يقدمه المسرح لها ؛ إلى جانب انها ليست فى حاجة إلى زاد ثقافى .

البقية العدد القادم

جان كوكتو بين السينما والشعر

عبد الحميد أحمد على

رغم أن اسمه يعتبر علامة من علامات المسرح الفرنسى المعاصر ، إلا أن الكثيرين لا يعرفون أن كوكتو J. Cocteau (١٨٩١ - ١٩٦٣) كان ممثلاً ومخرجاً سينمائياً له رؤاه الخاصة ، كما كان شاعراً له قصائد ممتعة وديوانان من الشعر ، كما كان رساماً أيضاً . لقد عاش جان كوكتو حياة خصبة وكانت لعبقريته جوانب متعددة . . وقد كان صديقاً للاسبان المشهور بيكاسو والموسيقى الروسى سترافنسكى والكاتب المسرحى ابولينير وغيرهم من رواد العصر . كتب كوكتو عدداً من المسرحيات أهمها الآلة الجهنمية ١٩٣٤ م ، وهى معالجة درامية حديثة لأسطورة أوديب الإغريقية ، ثم فرسان المائدة المستديرة ١٩٣٧ م ، والوحوش المقدسة ١٩٤٠والنسر ذو الرأسين ١٩٤٦م . . كما نشر ديوانين من الشعر . . مصباح علاء الدين ١٩٠٩ م والأمير الطائش ١٩١٠ م .

وعندما عثر عام ١٩٣٠ على أداة جديدة من أدوات التعبير الفنى ألا وهى السينما ، الفن السابع ، كان إخراجه لفيلم دم الشاعر le Sangd, Poete فى نفس العام ، ثم عاد فى عام ١٩٤٣ م ليخرج فيلم العودة الأبدية L, Etermal Utour والفاتنة والوحش Le belle et la bete ١٩٤٥ م وفيلم أورفيوس Qrohee فى ١٩٥٠ م وفى ١٩٦٠ م أى قبل وفاته بثلاثة أعوام عاد فأخرج وصية أورمنيوس Le testament d,orphee والذى قام بالتمثيل فيه بيكاسو الرسام المشهور .

وأعمال كوكتوالسينمائية ، تندرج فى مجموعها تحت تيار السيريالية وبدايات حركة الطليعة فى السينما ، إلا أن كوكتو حاول جاهداً طوال عمره الفنى ــ الذى أنفقه فى حقل السينما ــ من ١٩٣٠ م إلى ١٩٦٣ م إيجاد لغة خاصة بالسينما . . فشاعرية السينما التى نادى بها كوكتو تختلف فى رأيه عن شاعرية المسرح والرواية والرقص ، وشاعرية الرسم أيضاً ، تلك الفنون التى مارسها كوكتو فى حياته ، كما أن الحديث قد كثر فى أواخر الاربعينيات والخمسينيات حول شاعرية السينما وسينما الشعر ، ويرى كوكتو أن سينما الشعر ترتبط أساساً بالمناجاة الداخلية ، كما أن الأسلوب هو بطلها الحقيقى ، وينبغى للكاميرا فيها أن تلفت إليها الأنظار .

ويرى كوكتو أن هناك فرقاً كبيراً بين الأفلام التى تبحث عن شاعرية أو شاعرية السينما ، كما يطلق هو عليها ، وسينما الشعر ، فلا يوجد أى تشابه بينهما ، كما قد يظن البعض ، بل يكاد ويناقض أحدهما الآخر . . فالشاعرية عنده تصدر من اللا وعى ، أما اصطناع الأسلوب الشعرى فيصدر من الوعى ، كما توجد بعض الأعمال الواقعية والتى تفيض شاعرية .

إن المشكلة الأولى التى يعانيها المخرج الشاعر فى إخراجه لفيلم ، هو كيفية تحويل أسطورة ما أو حكاية ما إلى حدث يومى صالحاً للمعالجة ، كما أن الشعراء ــ كما يرى كوكتو ــ منذ رامبو عندما أصبحوا غير قادرين على إدخال السرور على الناس ، أصبحوا قادرين على إزعاجهم .

وأفلام كوكتو هى فى الحقيقة مجموعة من الأحلام ، تُحدث نوعاً من التنويم الجماعى ، هذه الأفلام . . كما يرى كوكتو ، تجعل الجمهور يحلم بالتالى . . فهى ليست أفلاماً يتلو فيها المؤلف لجمهوره حكاية معينة وإنما تخلق للمشاهد جواً سيريالياً يجعله يقبل اللا واقعية كشىء بديهى من متطلبات حياته العادية . . والحلم فى عُرف السورياليين ما هو سوى مظهر للواقع ، وليس للفنان أن يهرب فى حلمه لينجو من الواقع . وإذا كان كوكتو يرى أن السينما وسيلة تعبير راقية ، فهو يرى فى ذات الوقت أن الشعر وسيلة فريدة للبحث والتقص عن العالم ، ولم يكتف كوكتو فى أفلامه الثمانية بتوضيح رؤيته فى شاعرية السينما أو سينما الشعر حتى فى مقالاته ، ومحاضراته ، وتوجيهاته للممثلين وإرشاداته الإخراجية ، ومذكراته الخاصة ، يقول كوكتو « أنا لست رجل سينما ، إنما أنا شاعرٌ أواتى الكاميرا ، بها أصنع حلماً ، ليس كأحلام النائمين ، وإنما حلم يقظة ما هو فى الحقيقة سوى واقع نعيشه جميعاً » (Les Lettres Francaises Feb. 1960) .

يقول كوكتو عن علاقة السينما بالمسرح فى الأربعينيات : « إن السينما سرقت الأضواء من المسرح ولكن الجمهور لا يبدى رأيه بسرعه ، حيث لا ينقاد لما يريد المؤلف قوله أو إلى روعة أداء الممثلين . . إنما يصدقهم فقط . . إن خروج أى فيلم إلى النور دون أن يكون له فكرة أخلاقية أو إجتماعية ــ فقط عانى العاملون فيه حتى اتمامه ــ هو نوع من أنواع الاحتقار للجمهور » .

ومن مذكرات كوكتو عن أفلامه . . يقول عن فيلم « الفاتنة والوحش » . . « إن الفيلم فى الحقيقة لا ينتمى إلى الماضى ولا إلى الحاضر كما لا ينتمى إلى المستقبل ، الفيلم يحدد نفسه بوقت ، خاص به ومملوك له ، لا يقبل التشريح أو التحليل » .

وفى مذكراته عن فيلم « النسر ذو الرأسين » . . يقول كوكتو : « يصعب علىّ أن أرى التصوير السينمائى من زاوية تكنيكية ، فهو ليس مهنتى . . إنه يمثل بالنسبة لى أداة تعبيرية فى غاية الأهمية ، إنه فن عظيم . . كريشة إنما من الضوء . . أملك الحق أن أكتب بها ما اشاء . . لقد أردت أن أجعل من « النسر ذو الرأسين » فيلماً مسرحياً ، لقد قال عنه البعض انه انتصار للذوق الردىء . . صحيح . . ولا يمكن القول عنه أفضل من ذلك . . إننى أعرف جيداً أين تقع أخطاء الفيلم . . لكن للأسف تمنعنى قلة المال من تصويبها . . فالفيلم يتكلف الكثير . . . والسينما باهظة التكاليف » (Les lethres Fr. 1946) . وقد كانت للأساطير الإغريقية تأثيرات فى مسرح وسينما كوكتو ، فقد كتب « أنتيجون » معاصره . . من فصل واحد . كما أوحت له أسطورة أو ديب مسرحيته الشهيرة (الآله الجهنمية) والتى لم يحاول كوكتو فيها إيجاد حلاً لمشكلة نفسية إنما حاول جاهداً إيجاد حلول لمشاكل ذات طابع مسرحى . . كذلك أسطورة أورفيوس الإغريقية . . ومعالجته لها سينمائياً فى فيلميه (أورمنيوس) و (وصية أورمنيوس) . .

لقد كان كوكتو واحداً من الإغريق القدماء الذين عاشوا فى القرن العشرين ■ .



Le Testament d'Orphée. *Avec Jean Marais et Jean Cocteau.*

La Belle et la Bête.

○ حيطان « زكريا تامر » السعيدة البائسة :

فى عدد نوفمبر من مجلة « الدوحة » يتناول « زكريا تامر » (أزمة الحرية) و (أزمة التعبير) فى عالمنا العربى من خلال خمسة خواطر تتجاوز فى عمق رؤيتها ونفاذها حدود الخاطر إلى أفق التأملات . و « زكريا تامر » يعلمنا كتابة جديدة فى السياسة ، أو سياسة جديدة فى الكتابة . ومن المفارقات اللافتة أن هذا النوع نفسه من التعبير قد ينشأ عن الأزمتين الرئيسيتين اللتين يتكلم « تامر » عنهما . حيلة الكاتب هنا أوسع مساحة ، وأرحب مدى من حيلة الواقع المتسلط ، ولكن تبقى أمور كثيرة لم تزل فى حاجة إلى أن يعمل فيها الكاتب مبضع تأملاته (التى تنعش الأمل !) ، أو مبضع خواطره (التى تسر الخاطر !) .

يتحول الكاتب « زكريا تامر » فى الخاطرة الأولى إلى (حائط سعيد) لا يجوع ولا يمرض ولا يحزن ولا يتألم ولا يرتعد ذعراً كلما كتب كلمات للنشر . هكذا كان تأويل رؤيته الصادقة فى المنام كما نبأه بها « أبو معشر الفلكى » .

لقد صار أخيراً ذلك الحائط الأمين الذى يبث له الآخرون همومهم وأفكارهم دون أن يقعوا تحت نير مالكى السياط والقيود والعصى والسجون .

وجاء أحدهم ، وألصق به صورة كبيرة لراقصات سياسيات . ولم يجرؤ الحائط على التذمر أو الاحتجاج .

إنه يخاف الآن من المعاول التى تنتظر احتجاجه أو تذمره لتهوى عليه محطمة إياه .

وفى الخاطرة الثانية يعدد حكيم قديم ، مجهول الاسم والجنسية لتلاميذه فوائد الكلام الست ثم يقول لهم : « تكلموا ليل نهار ، أما الفعل فاجتنبوه ، فلا فوائد له ، ويجلب الضرر فقط ، فهو ذاك الذى يمتلك القدرة على أن يبدل ويغير ، فإذا كنتم من أنصار الفعل ومن خصوم الكلام هلكتم أو هلك ظالمكم ، فاختاروا ما ترغبون فيه » .
وفكر تلاميذه ملياً .
إنهم يحاولون اختيار واحد من البديلين .
وأخيراً ، لم يتمكن التلاميذ من اتخاذ قرار ما .
لقد ماتوا دون أن يتكلموا أو يفعلوا .

وفى حوار بين الكاتب والرقيب تسير الخاطرة الثالثة على هذا النحو :-

الكاتب : سأكتب عن الأسباب التى أدت إلى ضياع فلسطين .
الرقيب : اكتب عن ضياع الأندلس .
الكاتب : سأكتب عن الحب العذرى .
الرقيب : أكتب عن حب الشعوب .
الكاتب : سأكتب عن الطيور .
الرقيب : أكتب عن الأسماك والقطط .
الكاتب : سأكتب عن الجبال .
الرقيب : أكتب عن الوديان .
الكاتب : سأكتب ممجداً الحرية .
الرقيب : هذا موضوع غير لائق وطنياً إذ يضلل الناس فكرياً وسياسياً ، ويحضهم على الاهتمام بقضايا هامشية غير مصيرية .
الكاتب : سأبكى .
الرقيب : لاتبك . البكاء تخاذل يسر أعداء أمتنا العربية .
الكاتب : سأضحك
الرقيب : لا تضحك . الضحك شماتة وسخرية من آلام الشعب العربى .
الكاتب : سأموت .
الرقيب : مت فى ساحات الوغى وأنت تردد الأناشيد الحماسية .
الكاتب : سأكتب محاولاً الوصول إلى جواب عن السؤال التالى : من أنا ؟
الرقيب : لا ترهق نفسك بلا مبرر . أنت كاتب يكفل له القانون حرية التعبير عن أفكاره .

وهكذا يكشف هذا « الديالوج الساخر » عن الحكمة الأخيرة التى يعلنها « تامر » على القراء . تقول هذه الحكمة باختصار شديد : الكتابة جليس سوء .

وفى الخاطرة الرابعة ينشأ حوار ممتع بين الكاتب وقلمه ، حيث يصاب الكاتب عن سوء حظ برضوض فى يده اليمنى ، والتهاب مزمن فى عينيه ، ويقع على القلم منفرداً عبء سد رمق صاحبه الذى يتعيش منه ، ومنه فقط .

يقول الكاتب للقلم : اذهب وعش مع الناس وأكتب عن آلامهم . لا يُكذِّب القلم خبراً . يغيب من الصباح إلى المساء ثم يعود ببعض الأوراق المكتوبة . وتحوى هذه الأوراق مقابلات مثيرة مع شخصيات خطيرة

هذه الشخصيات هى : دجاجة ، وحمار ، وغراب .
يصيح الكاتب فى غضب : ما هذا الهراء ؟.

يجيب القلم : هل تريد منى أن أكذب ؟ . الشوارع كانت خالية ، والناس بعضهم قتيل ، وبعضهم متوار عن الأنظار ، وبعضهم مشغول بالبيع والشراء ولا وقت لديه لاجراء مقابلات . ولم ينطق الكاتب بكلمة واحدة .

كان صمته اعترافاً بغبائه ، ونسيانه للحقيقة المخجلة .

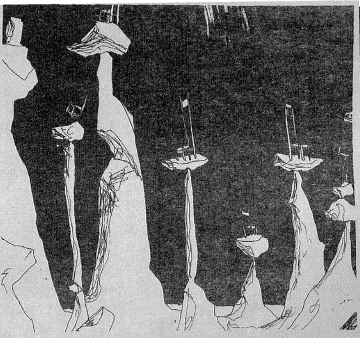
ويرحل الكاتب فى الخاطرة الخامسة إلى عالم القرود (الذى هو عالمنا) باحثاً عن أزيائها الفنية والفكرية والسياسية . ويرى فى هذا العالم نوعين من التماثيل التى يوجه لها مفكرو عالم القرود نقداً قاسياً ؛ فالتماثيل بنوعيها لا تمثل الواقع ولا تعبر عنه فى نزاهة وإخلاص . ويقدم الكاتب فى النهاية تقريراً لامعاً عن التمثال الجديد الذى يجسد حقيقة هذا العالم :-

تمثال لقرد واحد فقط . له ست أيد ، يدان على العينين ، ويدان على الأذنين ، ويدان على الفم .
إن هذا هو غاية المراد .
لا بصر ولا سمع ولا صوت فى آن واحد .

لـ « تامر » قدرة فذة إذن على تمثل تراث الحكمة (كليلة ودمنة بالذات) ، وإعادة إنتاجه ، وتوظيفه وفقاً لرؤية متميزة تنبع من واقع خاص . ولكن هذا التمثل والتوظيف سوف يصبح أكثر ثراء وامتداداً لو تشكل فى نسيج الكتابة القصصية التى برع فيها « تامر » ، وأصبح له فيها شأن وحده .

هل تكتب لنا أيها الكاتب (المخلوع القلب على زماننا البائس) قصة « حيطانك السعيدة » مرة أخرى ؟ فشهاداتك الحية لا يستطيع أن ينال منها معول من المعاول .

د. ماهر شفيق فريد



لرواية الاسكتلندية ميريل سبارك :

كتب ستيفان كانفر مقالة عنوانها «مطاردة أيوب فى المدينة الأبدية» وذلك فى عدد ١٦ يوليه ١٩٨٤ من مجلة «تايم» الأمريكية يعرض فيها رواية جديدة للروائية الاسكتلندية المعاصرة ميريل سبارك صدرت عن درا بتنام للنشر فى مائة وتسع وسبعين صفحة .

وميريل سبارك المولودة عام ١٩١٨ فى إدنبرة تلقت دراستها فى مدرسة للبنات فى تلك المدينة ، ولم تكن أول أعمال منشورة لها تبشر بأنها ستغدو فيما بعد روائية بارزة ، فكتابها المسمى «إبنة الضياء» (١٩٥١) وهو إعادة تقييم للروائية مارى شلى مبدعة شخصية فرانكنستاين وزوجة الشاعر شلى ، كان كتابا عاديا لا امتياز فيه . وقصائدها التى جمعتها فى ديوان عام ١٩٥٢ كانت تقليدية ليس فيها تجديد



يذكر ثم نشرت كتابا عن إميل برونتى ، مؤلفة رواية «مرتفعات وذرنج» فى ١٩٥٣ بالاشتراك مع الناقد دريك ستانفورد وكتابا عن الشاعر الانجليزى جون ميسفيلد فى نفس العام ، فلم يغير أيهما من الوضع شيئا ، غير أنها فى عام ١٩٥٧ نشرت رواية عنوانها «المعزون» رحب بها النقاد وأتبعتها فى ١٩٥٩ برواية عنوانها «تذكر الموت» وهى وصف مقبض للحياة فى مستشفى للعجائز من ينتظرون النهاية ، جاء آية فى القوة وإن لم يكن تصميمه الفنى واضحا ، أما روايتها المسماة «العزاب» (١٩٦٠) فتقدم صورة مسلية للحياة فى الضواحى .

إن ميريل سبارك موهوبة فى السخرية والهجاء . وعلى الرغم من أنها تفتقر إلى صلابة الذهن ، ولا ترغب فى تحسين أسلوبها النثرى الذى لا يكاد يتسم بطابع معين ، فإن رواياتها مسلية وشخصياتها مفعمة بالحياة . إن فضائلها وعيوبها على السواء تتجلى فى روايتها المسماة «زهرة عمر الآنسة جين برودى» (١٩٦١) وهى رواية تتميز بالفطنة والبراعة ، ولكنها أهون شأنا من أن تحقق الأهداف التى تسعى إلى تحقيقها ومن بين رواياتها الأخرى «موال بكام راى» (١٩٦٠) « فتيات فقيرات » (١٩٦٣) ، «بوابة ماندلبوم» (١٩٦٥) ، «الصورة العامة» (١٩٦٨) . وقد لاح فى منتصف حياتها الأدبية أن موهبتها قد تجمدت فى قالب معين ، ولكن أعمالها الأخيرة تنم على تطور فى اتجاه جديد إن مكانتها راسخة باعتبارها روائية مسلية أصلية وإن يكن نثرها يفتقر إلى الأناقة أحيانا .

ورواية ميريل سبارك الجديدة التى نتناولها هنا عنوانها «المشكلة الوحيدة» وهى مستوحاة من قصة أيوب كما وردت فى التوراة ، والمصائب التى حلت به امتحانا من الله لصبره وإيمانه ، والمعزين الذين التفوا حوله يحاولون أن يهونوا عليه مصابة فزادوه حسرة وألما ، وكيف رفع الله عنه العذاب فى نهاية المطاف .

ويبدأ ستفان كانفر كاتب المقال مقالته بقوله إن الناقد الكندى نورثروب فراى ، إذا راح يحلل فى أحد كتبه طرائق السرد القصصى فى الكتاب المقدس ، وصف سفر أيوب بأنه يصنف عادة بين المآسى . ولكنه — من الناحية الفنية ملهاة تنتهى نهاية سعيدة ، إذ يسترد أيوب أمواله وممتلكاته وثروته ، وذلك لما هو معروف من إن كلمة «ملهاة» — فى أصلها الاشتقاقى — لم تكن تعنى عملا مضحكا قدر ما كاانتعنى عملا ينتهى نهاية سعيدة سواء كانت الأحداث التى سبقت هذه النهاية باسمه أو محزنة . ومن هنا سمى دانتى قصيدته الكبرى «الكوميديا الإلهية» لا لأن فيها ما يضحك ، ولكن لأنها تنتهى نهاية سعيدة إذ يمر الشاعر من الجحيم والمطهر إلى الفردوس .

وهذه الرواية التى تعد سابع عشر رواية لمؤلفتها تستوحى هذا المفهوم فالشخصية الرئيسية فيها رجل معذب ، كأيوب تنظر إليه الكاتبه نظرة ملهوية من خلال الخسائر التى تحيق به . إن الدور الذى يلعبه صعب . فهارفى جوتلم — وهذا هو اسم البطل — دارس هاو غنى يتقاعد فى ريف فرنسا ولما يجاوز بعد منتصف العقد الثالث من عمره . وهناك ينشغل بكتابة أطروحة عن لغز المعاناة الكونية أو لماذا تحوى الأرض كل هذا القدر من الشقاء وتسمى المؤلفة هذا اللغز «المشكلة الوحيدة» ومن هنا جاء عنوان الرواية .

إن هارفى يتصارع مع هذه المشكلة دون نهاية ولكنه قد اعتزل العالم إلى الحد الذى جعله عاجزا عن فهم ينابيع الوضع الإنسانى وأحزانه ولكن الأحداث سرعان ما تنبهه إلى هذه الأمور . ففى ذات يوم تدق الشرطة باب بيته حاملة معها أنباء مقلقة . لقد سبق أن انفصل هارفى عن زوجته إيفى لا لأنها خانته فحسب (وهو الآن يرعى طفلتها كلارا التى انجبتها من أحد عشاقها) وإنما لأنها أيضا مريضة نفسيا بمرض السرقة ، وهى سرقة تنصب على الشيكولاتة بوجه خاص . ومنذ انفصالها ومعدل جرائمها يتصاعد لقد غدت الآن عضوا فى جبهة تدعى «جبهة تحرير أوربا» وهى عصابة إرهابية قائمة على العنف وفجأة يجد هارفى نفسه محاطا بمحامين ومعزين يتمنون له الخير فيزيدونه ارتباكا شأن أيوب من قبله — وبمندوبين للتليفزيون يزيدون أحزانه إنهم المعادل العصرى للمعزين والأوبئة والطواعين التى ابتلى بها أيوب .

كتبت ميريل سبارك يوما — نصف مازحة — إنه يوجد فى سفر أيوب نقاط تتعلق برسم الشخصية والفلسفة يعتورها القصور ، ويمكن للروائى الجديد مثلها أن يعيد كتابتها على نحو أفضل . والتغييرات التى تحدثها فى القصة تتكون أساسا من محاولات لشرحها على نحو بارع يرى هارفى إن معاناة أيوب غدت عادة ملازمة له ، فهو لم يعد يكتفى بأن يناقش مشكلة المعاناة ، وإنما صار يعانى مشكلة النقاش . وهذا داء لا علاج لمن يصاب به . أما عن معزيه فإنهم على الأقل كانوا يمدونه بالصحبة بدلا من أن يظل وحيدا فى فراش مرضه . وقد تناوبوا القيام بدور المحلل النفسانى ، وكان هو أشبه بالمريض المستلقى على أريكة المحلل يتذكر ويروى . ولكن هارفى ينتهى إلى نتيجة مؤادها أن سفر أيوب يعلمنا أن الصداقة عقيمة فى وقت الشدائد ، فالأصدقاء يتمنون لنا الخير ، أو هذا ما يبدو على الأقل . ولكن الصداقة ذاتها إنما جعلت للسعادة لا لأوقات الشقاء .

ومشكلة الرواية التى نتحدث عنها إنما تكمن فى هذا النوع من الأحاديث الجانبية اللامعة . إنها لا تجعل الكتاب مسليا فحسب ، وإنما هى جوهرة وقوامه . إن عودة الحظ الحسن إلى هارفى وتبنيه لكلارا ، ودخوله فى علاقة حب جديدة ، وإتمامه أطروحته ، كلها أحداث سعيدة ، تتزاحم فى المشاهد الختامية من الرواية ، وكأنما لتؤكد مفارقة مؤادها أن مأساة أيوب هى مأساة النهاية السعيدة ولكن هذا النوع من المفارقات إذا جاز فى قول بارع لأوسكار وايلد وأضرابه من الفطناء فإنه لا يجوز فى تأمل جاد لمشكلة المعاناة والألم . لقد ظل سفر أيوب عبر العصور يطارد خيال كتاب متباينين تباين مارك توين مؤلف رواية «الغريب الغامض» ، وروبرت فروست مؤلف المسرحية الشعرية المسماة «ماسك العقل» ومسرحية الشاعر الأمريكى أرشيبولد ماكليش المسماة «أيوب» فموضوع أيوب يتطلب لمعالجته ما هو أكثر من مجرد الفطنة ولمعات الذكاء .

غير أنه ينبغى علينا — حتى فى هذه الحالة — نقر بأن فطنة ميريل سبارك حادة ، وإن لمعات ذكائها متألقة . إنها واحدة من الروائيين المعاصرين القلائل ممن يملكون القدرة على مواجهة المشكلات الأخلاقية والمعنوية دون تخل عن حسهم الفكاهى والصور التخطيطية السريعة التى ترسمها لشخصياتها تتضمن من المعلومات أكثر مما تتضمنه اللوحات الكاملة التى يرسمها غيرها من الروائيين . إنها تصف صحفيا أمريكيا يسأل عن الإرهاب ويتحدث كأنه مدفع رشاش . وتصف عمة هاردى بأنها «كبيرة البنيان» لها وجه رجولى عسكرى ! وعينان رماديتان تنقلان عادة تحذيرا ، ومع ذلك فإن ميريل سبارك عندما تبدأ فى مناقشة معنى الأحزان ، يلوح فجأة أنها تنصرف عن مغزاها كما لو لم يكن لها مكان فى هذه الكوميديا الميتافيزيقية تقول : «إن الدارسين يحاولون تبرير سفر أيوب بإعادة ترتيب آياته ولكن هذا لا يجعل السفر أوضح . إن «سفر أيوب» لن يتضح قط . وهذا لا يهم . فإنما هو قصيدة» .

ومن الواضح أن سبارك قد أقامت رواياتها الأخيرة على أساس من هذا المفهوم وقد زخرفتها بالخصائص التى تميزت بها كتابتها : الحوار المقتضب والمشاهد النحيلة تحول أوتار البيانو الداخلية . ولكنها فى هذه الصفحات التسع والسبعين بعد المائة لا تكاد تجد مجالا للتفكير المنهجى المنظم ، أو حتى لا ستخلاص دلالات الحبكة التى تنسجها . هكذا تظل الرواية مجموعة اسكتشات ذكية ولكنها من الوزن الخفيف ، تهدف إلى أن تكون ذات معنى ، ولكنها تنتهى بمجرد التسلية وإذا قبلنا تفسير سبارك للأصل الذى أقامت عليه روايتها ، وهو سفر أيوب ، فإننا لا نستطيع أن نلوم القراء إذا هم تابعوا نفس منطقها : إن كتاب سبارك لن يتضح معناه قط ، ولكن هذا لا يهم ، فإنما هو رواية .

إن سبارك التى تبلغ من العمر ستاوستين عاما قد وصفت فن الرواية يوما بأنه «طريقة أدنى من طرق الكتابة» أدنى من الشعر أو المسرح ولكن أعمالها الأولى لقيت التشجيع من روائيين مبرزين مثل جريام جرين ، وإيفلين و ، ومن ثم واصلت السير على درب الرواية .

وأثناء ذلك انتقلت ميريل سبارك إلى جنوب افريقيا ، وتزوجت ، وطلقت وبدأت الكاتبة الصغيرة الجسم ، الأشبه بطائر ، تهاجر إلى انجلترا أولا ثم إلى روما فيما بعد وقر قرارها على أن الكآبة هى أكبر عدو يتهدد الكاتب . ولكى تتغلب على فترات القنوط التى كانت تلم بها قررت أن تخرج كتابا جديدا كل عام ، تقريبا .

وبالرغم من أن أعمال سابرك حافلة بحبكات بارعة ، كما هو الشأن فى روايتها «زهرة عمر الآنسة جين برورى» ، أو رواية «بوابة ماندلبوم» فإن أغلب رواياتها تلوح أقرب إلى الارتجال كما لو كانت الشخصيات تؤلف جزءا من القصة بنفسها وليس فى هذا ما يدعو إلى الدهشة فسبارك فى كثير من الأحيان لا تبدأ الكتابة وفى ذهنها أكثر من مجرد عنوانه وخيط عام . وتقول عن نفسها : «إنى لا أبدأ بأن أنظم كتابا كاملا ؛ حيث أن الكثير يعتمد على الشخصيات وأنا لا أتمكن من التعرف على هذه الشخصيات إلى أن تبدأ الأمور فى التحرك» . وهى تبدأ بكتابة الفصل بخط اليد ثم تعطيه لصديقتها المثالة بنلوب جاردين لكى تكتبه لها على الآلة الكاتبة وقلما تراجع سبارك ما تكتبه أو تنقحه ، حتى لو بدأ الكتاب ينمو ويتضخم على نحو لم يكن متوقعا فى البداية . وهى تظل عادة فى مكان واحد إلى أن تقطع شوطا طيبا فى الرواية ، وعند ذلك تبدأ فى التنقل ما بين شقتها فى روما ، وبيت صديقتها جاردين على مزرعة فى مدينة توسكانيا الإيطالية وجولات فى أوربا لمدة شهرين بسيارتها من طراز ألفا روميو ، إلى أن يكتمل الكتاب ويخرج إلى النور

حين يختلط الدين بالسياسة

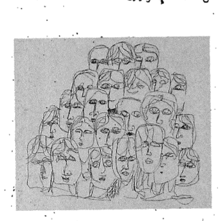
محمد الفارس

ما هذا التيار الدينى الذى يلتف حوله جمع من الناس ، له صوت عال ويريد استغلال جو ديمقراطية القول والكتابة لصالحة ، ووصل الأمر إلى حد (حرب المقالات) مناداةً بتطبيق الشريعة ، إلى جانب محاولة استغلال المصلين فى المساجد لعمل مسيرة . . وما أدراك ما المسيرة ؟ . . حيث يختلط الحابل بالنابل ، والصالح بالطالح ، وسليم النية بالمغرض ، والذى يحمل رؤ يا عصرية تقدمية ، بالذى يحمل رؤ يا سلفية بحتة !! . . بالذى يحمل الرؤ يتين معا ، فتتحول (لغة الحوار) إلى (لغة ميلشيات وكتائب) .

هل يعمل ــ حقا ــ هذا التيار من أجل إعلاء كلمة الله أم من أجل إعلاء كلمة الشيطان ؟! . . هل الإسلام نظام حكم أم ــ فقط ــ دين وعقيدة ، كما قال الشيخ على عبد الرازق فى كتابه القيم المعروف «الأسلام وأصول الحكم» ؟!

ولقد توارت الثقافة والمثقفون فى أحيان كثيرة ، عن قضايا فكرية هامة ، ولم تظهر أقلام من أمثال طه حسين والعقاد ومحمد عبده والأفغانى ؛ وفى المقابل طغى على السطح أعداء الثقافة والمثقفين فى أحيان كثيرة ، فتناولوا اتفه الأمور ، وجعلوا منها قضايا !! من أمثال (هل المهراجا يشجع الأهلى أم الزمالك ؟) ! فى الوقت الذى يسيل الشحم مختلطا بالدم واللحم الفلسطينى سواء على أيدى الأسرائيليين أو على أيدى المسلمين .

وصلنا إلى حد أن جعل من عودة المرأة إلى عصر الحريم قضية ، ومن ارتداء الحجاب قضية ، بينما القدس عاصمة للإسرائيليين !!



ووجدنا السلفيين فى بعض البرامج الدينية يقومون بدور الوعاظ ، وأقول إنهم سلفيون لأنهم ليسوا أصحاب النظرة العقيلة ، أى ليسوا بمستنيرين ولا بمحافظين على جوهر الإسلام .

ورأينا أحدهم يقول مثلا إننا إذا اتجهنا إلى الله (وهذا لاخلاف عليه) فإن الله يفجر من تحت أقدامنا الخير الكثير (وهذا نختلف معه إختلافا جذريا) مثلما فجر آبار البترول تحت اقدام السعوديين ، الذين استطاعوا بأموال النفط شراء التكنولوجيا من الغرب ، أو واعظاً آخر يقول بصحة الوسائط بين العبد والرب ومن خلال برنامج تليفزيونى شهير !! ناهيك عن الكتب التى تصدر عن جهات معظمها غير معروف ، وكتابها لا نعرف من هم ؟ أو من أين أتوا ؟ . . ينشرون كلاما منقولا من الكتب الصفراء ، دون تمحيص ودون بحث موضوعى بحت ، فاختلط الهواء بالهراء ، واختلطت الأفكار الجيدة بالخرافات !!

ولا يمكن أن يقر عاقل (مسلم) أن تكون العبادة وحدها هى شغله الشاغل ؛ وإنما العبادة مع العلم ، والأخذ بآخر ما وصلت إليه تياراته ، لكى نبتكر فيها لا أن نشتريها من الغرب دون أن نصنعها .

ولكى نحدد موقفنا من هؤلاء الذين يعجزون عن المواجهة بالمناقشة التى تقوم على الأدلة والبراهين ، والذين يميلون إلى استخدام التعمية والتعتيم والأحكام القطعية ، وكذلك يميلون إلى الإيمان بالإمامة ، والا تكال على الإمام فى تفسير الدين ، رغم أن الأسلام ليس به كهنوت . . أقول لكى نحدد موقفنا منهم يجب أن نتساءل عن المذاهب الأسلامية وعن جذورها ؟!

نشأة المذاهب الدينية :

كان عبدة الأوثان أو من لهم شبهة كتاب على حد تعبير الشهر ستانى منتشرين فى بأنحاء الجزيرة العربية ، وفى البلدان التى فتحها المسلمون .

وقد اندست آراء من لهم شبهة كتاب فى الدين الجديد «الإسلام» ، وكان على المسلمين أن يدرسوا التراث الإنسانى السابق عن الإسلام من زرادشتية . . ومانوية . . وفلسفة يونانية . . ويهودية . . ومسيحية . . وأساطير هندية وفارسية . . الخ . وذلك ــ بالطبع ــ من أجل تحديد الآراء والأفكار المتفقة أو المتعارضة مع الإسلام والرد عليها ومن هنا نشأت المذاهب الدينية المختلفة (فجر الإسلام/أحمد أمين) .

بداية الخلافات فى «الإسلام» :

وإذا رجعنا إلى أيام الرسول عليه السلام سنجد عدة أمثلة منها :

(١) قال الرسول صلى الله عليه وسلم فى مرضه الأخير : أئتونى بقرطاس اكتب لكم كتابا لا تضلوا بعدى ، فقال ابن الخطاب : إن النبى عليه السلام قد غيبه الوجع ، حسبنا كتاب الله . وقد كثرت الآراء حتى إن الرسول قال : قوموا عنى ، لا ينبغى عندى التنازع .

(٢) اختلف المسلمون فى حقيقة موت الرسول ، حتى إن عمر قال : من قال أن محمدا قد مات علوته بسيفى هذا ، وإنما رفع إلى السماء كما رفع عيسى بن مريم ، فرد أبو بكر : من كان يعبد محمدا ، فإن محمدا قد مات ، ومن كان يعبد الله إله محمد ، فإنه حى لا يموت . قال تعالى (ما محمد إلا رسول قد خلت من قبله الرسل) ، فقال عمر : كأنى ما سمعت هذه الآية إلا الآن .

(٣) وقد إختلفوا ــ فيما اختلفوا ــ فى أحقية أبى بكر على عمر بالخلافة ، ثم فى الشورى ، واختلفوا كذلك فى قتل عثمان ، وفى خلافة على ومعاوية ، وفى موقعة الجمل وصفين ، وكذلك فى بعض الأحكام الفرعية .

فالاختلاف فى الرأى أمر طبيعى ، أما أن تصب عقول البشر فى قالب واحد فهذا هو الأمر غير الطبيعى . . الذى تريده الجماعات الدينية على اختلاف زعمائها ــ لأن هؤلاء الزعماء يريدون الحياة الدنيا ، والسيطرة على الناس ، وتحويلهم إلى أتباع يتبعونهم (تحت ستار الدين) رغم أن الله تعالى قال : «فذكر إنما أنت مذكر لست عليهم بمسيطر .» وقال قوله الحق لمن ؟! للرسول الكريم . . خاتم الأنبياء والمرسلين . بل يصل الأمر إلى أن سبحانه يقول له : (إنما أنت بشر مثلهم) لأن الدين لا يكون بالفرض والإرغام لذا نجد مثلا فى سورة البقرة قول الحق تعالى : «لا إكراه فى الدين» .

بداية نشأة العداء للإسلام :

ولكن أهل فارس يرفضون النجاح والعلو للمسلمين ، وكما يقول ابن حزم الأندلسى فى «الفصل بين الملل والأهواء والنحل» ، (أن الفرس لما امتحنوا بزوال الدولة عنهم على أيدى العرب الذين كانوا أقل الأمم خطرا فى نظر الفرس ، رموا كيد الإسلام بالمحاربة فى أوقات شتى ، ولجأوا للحيلة وأظهر قوم منهم الإسلام ، واستمالوا أهل التشيع بإظهار محبة أهل بيت الرسول ، واستشناع ظلم على رضى الله عنه ، ثم سلكوا بهم مسالك شتى حتى أخرجوهم عن الإسلام) .

وفى «المقالات والفرق» للأشعرى نجد أن المسلمين قد انقسموا إلى ما يقرب من ثلاث وسبعين فرقة . . «ناقمون بعضهم على بعض فى التوحيد والإمامة

والأحكام والفتوى والسير ، وجميع فنون الدين . يبرأ بعضهم من بعض ، ويكفر بعضهم بعضا ، أكثر ما عندهم إذا سموا أنفسهم الجماعة يعنى أنهم يجتمعون على ولاية من وليهم من الولاة ؛ بارا كان أو فاجرا . فسموا الجماعة على غير معنى الإجتماع على الدين» .

إن الشيعة تقول بأن الإمامة درجة لا تقل عن درجة النبوة ، بل قد تزيد (فى رأى البعض) ، وأن عليا أفضل من رسول الله !!

ونقول أيضا أن الإمام رجل معصوم من الخطأ ، لأنه يوحى إليه من الله تعالى . ويساوى عند الاسماعيلية الرسول فى العصمة ، لأن الإمام يستمد علمه من الإمام السابق عليه إلى أن يصل إلى على ثم النبى عليه السلام !!.

ماذا نريد ؟!

هل نريد أن نعود إلى الكم الهائل من فرق الشيعة .. والخوارج .. والمرجئة .. والكرامية .. والأشعرية .. وغيرهم ؟! هل نريد أن نغرق فى بحار الخلافات مثلما حدث بين (أهل السنة و المعتزلة) ؛ أو بين (الخوارج) و(أهل السنة) فى مسائل ـ لا يحكمها سوى الخالق وحده عز وجل ـ مثل : مرتكب الكبيرة .. التى صار لكل فريق رأيه حسب مصالحة السياسية والاجتماعية وظروف عصره ؟! .. فنجد أن الخوارج تكفر مرتكب الكبيرة ، وتعتبره خارجاً عن الأمة ، وزواجه من مؤمنة باطلا ، ولا تقبل له شهادة ، ودمه مباح ، وذلك من أجل أن يصبح الوجه السياسى لهذا الوجه الدينى ، أن يكون خلفاء بنى أمية وأتباعهم كفرة يجب محاربتهم بينما أهل السنة ترى أن مرتكب الكبيرة مؤمن وبالتالى لا ترى فى وجوب محاربة حزب أمية أى داع !!.

هل نريد أن نعيد المناقشات والانقسامات العنيفة التى حدثت فى النصف الثانى من القرن الأول الهجرى .. بعد انتهاء القرن الرابع عشر ؟؟!

هل يجب فى ظل إغراق (العالم الثالث) فى أزماته ومشاكله الطاحنه .. مثل حرب أفغانستان .. حرب الخليج .. حرب اسرائيل ضد لبنان .. حرب اسرائيل ضد الفلسطنين ، والعرب ضد العرب هل يجب فى ظل هذا وغيره أن نهرب إلى إثارة قضايا ومشكلات مثل الإسلام دين أو نظام حكم ؟ .. أو ... مثل (حجاب المرأة) ، وتحويلها إلى عصر الحريم ؟!

إن تاريخ الإسلام السياسى والثقافى والاجتماعى يقول بأن الدولة اسلامية ، كان يعمل فيها كل حاكم لولاية على توطيد حكمه لضمان البقاء فى هذا الحكم ، ولو أدى ذلك إلى الأنفصال عن الدولة الأم ـ وبذلك ضعفت الدولة وضعف معها الحاكم والمحكوم .

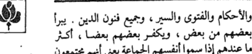
أن اسلامنا يقوم على القرآن الكريم ، والسنة الصحيحة . لا على أهواء الفقهاء ووجهات نظرهم . ونحن نعرف أن لنا عقولا ، أمرنا الله أن نفكر بها لنثبت أن الفرق بين الإنسان والحيوان هو العقل ، لا أن يكون المرء تابعاً لمتبوع فيلغى عقله بالمره !.

ألا يمكن أن تقولوا لنا خيرا ، بدلا من الفرقة والشقاق ؟! ماذا عن حرق المسجد الأقصى ؟ .. ماذا عن سقوط القدس فى أيدى الأسرائيلين وجعلها عاصمة لهم ؟! ماذا عن المسالخ والمذابح التى تقام للفلسطينين ، وبأيدى هؤلاء الذين سموا أنفسهم «أمل» ؟ ماذا أيها المسلمون عن تل الزعتر .. وأيلول الأسود .. ثم صبرا وشاتيلا وبرج البراجنة ؟ هل تعرفون سناء محيدلى ؟ هل تعرفون .. خليل حاوى ولماذا انتحر ؟! هل تعرفون غسان كنفانى وكمال ناصر وكيف ماتا ؟!

لن أسألكم عن فولتير وهيجل وشكسبير وأينشتين ، فهم فى نظركم من أهل الغرب الملاحدة .. جهنم وبئس المصير ! . ولن أسألكم عن الفارابى وابن سينا وابن رشد ؛ لأنهم فى نظركم لم يطالبوا بتطبيق الشريعة .

ولكنى ـ فقط ـ أسألكم عن د. فاروق الباز .. ما قصته ؟ .. ماذا يعمل .. ؟ وما فائدته .. ولماذا يعمل هناك ولا يعمل هنا ؟؟!

أنا أقول لكم .. لأنكم ـ أنتم ـ هنا !!■



عبد المنعم شميس

قال لى الدكتور زكى مبارك إن الشيخ ابراهيم الفران هو أعظم المنشدين للمولد النبوى الشريف ، ولما سألته أين سمعت إنشاد هذا الشيخ ؟ قال لى إنه يسمع الاسطوانة التى سجل عليها هذا الانشاد ، ويسعد ويطرب حيث يضعها فى الجرامافون .

وقد نظم المولد النبوى فى نثره نظما غنائيا ليصلح للترتيل والتغنى والانشاد ، وهو نظام الفواصل المسجوعة ، واشهر هذه الموالد فى مصر كتبه رجل اسمه (المناوى) قال فى قصة المولد النبوى !

(وفى أول ليلة من ليالى حمله ﷺ أغلقت أبواب الجحيم ، وفتحت أبواب الجنات الرضوانية) .

واطلع الحى القيوم وتجلى برحمته ورضوانه التجلّى العام .

واهتز العرش طرباً ، ومال الكرسى عجباً ، وانتشرت الرايات الربانية .

وتلألأت الكائنات بالأنوار ، ونكست على رؤوسها الأصنام .

وقالت : (حمل برسول الله ﷺ ورب الكعبة ، فهو إمام الدنيا وسراج الأنام) .

ويستمر المنادى فى الحديث عن مولد النبى عليه الصلاة والسلام . ثم يختم الحديث بقوله :

ـ (اللهم عطر قبره بالتعظيم والتحية واغفر لنا ذنوبنا والآثام) .

وكان منشد هذا المولد النبوى الشيخ ابراهيم الفران من أهل عابدين ، ومن معاصرى الشيخ محمد رفعت والشيخ على محمود وهما العلمان الكبيران بين قراء القرآن فى ذلك الزمان .

ولم يستطع الشيخ ابراهيم الفران أن يجد له مكانا بين قراء القرآن لأن صوته لم يكن محبوبا عند الناس ، فلما يئس من حياته اشترى زجاجة من حامض الفنيك وشرب منها محاولاً الانتحار ، فلم يمت ونقل إلى قصر العينى فانقذوه .

لما شرب الشيخ حامض الفنيك تحسنت حبالة الصوتية ، وأصبح صوته من أحلى الاصوات ، واشتهر وذاع أمره حتى وصل إلى الاذاعة وصار من قرائها ومنشديها .

والشيخ الفران من أعجب الشخصيات ، فقد كان طويلا نحيلا ، يهتز طرباً فى مشيته ، وقد وصفه بعض الظرفاء حين رآه وقد ارتدى قفطانه . وتحزم بحزامه ، وطارت جبته فى الهواء بأنه يشبه حزمة الفجل .

كان يلعب الكوتشينة على المقهى مع أصحابه وهو مكفوف البصر ، ويكسب أوراق اللعب .. وهذه من النوادر .. فقد يلعب المكفوف االطاولة أو الدومينو، ولكن ان يلعب بورق الكوتشينة وهو لا يبصر وليس على الورق علامات تميزه عن طريق الحس للأرقام فى الطاولة والدومينو فهذه هى العجيبة لأن الشيخ الفران كان يلبع بالورق على المكشوف .

وقد كان الشيخ الفران من المشهورين فى الاذاعة فى الجيل الماضى ثم نسيه الناس ، ولم يعد أحد يسمع انشاد المولد النبوى الذى كتبه (المناوى) أو غيره .

كان الشيخ البكرى شيخ مشايخ الطرق الصوفية يقيم احتفالا سنويا فى قصر الخرنفس مقر السادة البكريه ايام زمان لانشاد المولد النبوى . وقد اصبح هذا القصر الآن مرشحا لبعض الرسامين ، وكان الذى انشأه هو محمد على باشا وسماه قصر المسافرخانة .. وخصصه لاقامة الضيوف الرسميين من رؤساء الدول والامراء والسفراء .

وكانت حفلة المولد النبوى التى يقيمها السادة الصوفية كل عام فى قصر الخرنفش من أهم احتفالات المولد التى تقام فى القاهرة فى الجيل الماضى .. هذا حديث آخر .. وسأحدثك عنه لو سمحت .

فى الذكرى المئوية لفيكتور هوجو

مقتطفات من أشعار فيكتور هوجو

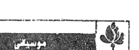
أوراق الخريف

الشاعر الفرنسى فيكتور هوجو
ترجمة د. هيام أبو الحسين

«اه امن هذا البحر المزدوج ، بحر الزمان والمكان
السفينة البشرية دوما تعبره ، فى الغدو والرواح .
أردت ان أسبر غوره ، متلمسا منه الرمال
أنظر فيه ، وانبش ما به ، وأنقب باحثا فى الطيات
علنى أحمل اليكم بعض ثرواته العجاب ،
واخبركم عن مجراه أمن الصخر هو أم من الأوحال .

***

غاصت روحى اذن تحت مياهه المجهولة
سابحة فى اعماق غوره عارية موجودة
فهى دوما سائرة من فائق الوصف إلى اشياء غير مكشوفة . .
وفجأة نكصت عائدة بصيحة مهولة
مبهورة ، مخبولة ، لاهثة ، مذعورة
هذا لأنها وجدت فى اعماقه الديمومة»



[مشروع على المستوى القومى]

تفكر الاذاعة حاليا فى انشاء مركز جديد للتراث الموسيقى . يجمع هذا المركز أعمال الرواد الأوائل مثل كامل الخلعى ، وسيد درويش وغيرهما . كذلك يضم المركز أسماء المطربين القدامى وقصة حياتهم بالإضافة إلى المطربين الأحياء .

وفكرة إنشاء هذا المركز جديرة بالاهتمام . وكل ما نرجوه أن يستمر فى مهتمه لحصر تاريخنا الغنائى ، حتى يمكن لأى مؤرخ الرجوع إليه .

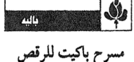
إن هذا المشروع بدأ فى مكتبة الفن التى تتبع دار الكتب فى الستينات . وقامت المكتبة بجمع جزء من هذا التراث الكبير . ولم يستكمل المشروع لأسباب كثيرة .. منها الروتين .. ومنها الميزانيات المتواضعة .

ومن أهم أسباب توقف المشروع عدم وجود الباحث الموسيقى . والفرق كبير بين أن يشرف على المشروع باحث موسيقى وبين أن يشرف عليه بعض الموظفين .

إن المسألة ليست فقط جمع الأسطوانات القديمة وكتابة بطاقات لها . إنما يجب حصر أعمال كل ملحن على حده ، وترتيبها تاريخيا ، وتحديد المقام الموسيقى لكل منها بقدر الإمكان . هذا بالإضافة إلى معرفة قصة حياة كل ملحن ومستواه العلمى والثقافى والإجتماعى . ولا يجب الاعتماد فى مصادرنا على ما هو موجود فى بعض الكتب ، بقدر الاعتماد على مصادر أخرى . ونفس الشىء بالنسبة لمؤلفى الكلمات والمطربين والمطربات .

أما مسألة تقييم الأعمال الفنية للرواد القدامى فهى مسألة أخرى مكانها الحقيقى هو أكاديمية الفنون وليس مكتبة الفن او مركز التراث .

إن هذا المشروع يصعب أن تقوم به جهة واحدة ، بل يجب أن تتعاون جهود أكثر من جهة لتنفيذه . يجب أن نرتفع بهذا المشروع إلى المستوى القومى لأنه تاريخ الموسيقا والغناء فى مصر .



مسرح باكيت للرقص

فى إطار التناول الثقافى بيننا وبين الولايات المتحدة الأمريكية .. زارت مصر فرقة « مسرح باكيت للرقص » .. وقدمت عروضها الراقصة على مسرح الجمهورية بالقاهرة ، ومسرح سيد درويش بالاسكندرية .

والرقص الذى قدمته فرقة جارث فاجان - مدير الفرقة ومؤسسها - ليس باليها .. وإنما هو الرقص الحديث الذى ظهر مع أوائل القرن العشرين ، بفضل أساتذة منهم « مارتا جراهام » ، و« جوز ليمون » ، و« مارى هينكسون » . ويوجد الآن مئات الفرق المتخصصة فى هذه النوعية من الرقص ، منتشرة فى أنحاء أوربا وأمريكا .

وإذا كان البالية الكلاسيكى والحديث يعتمد فى تشكيله على قواعد أساسية فى الخطوات والحركة والفخامة والملابس والمناظر والموسيقا ، لتحقيق التعبير الجمالى .. فإن الرقص الحديث يعتمد فقط على إبراز ديناميكية الجسم مع اعتبار الموسيقا والملابس والمناظر من العوامل المساعدة لتحقيق التعبير الجمالى .

والبالية الكلاسيكى له جمهور كبير فى مصر .. يتذوقه ويقدر كل ما فيه من قيم جمالية . ولقد شاهد على مسرح دار الأوبرا قبل احتراقها أكبر الفرق وأشهرها فى فن البالية .. ومنها البولشوى ، ولينجراد . وفرقة أورا باريس وغيرها . وقدمت تلك الفرق أشهر الأعمال فى مجال البالية ، نذكر منها بحيرة البجع والأميرة النائمة ، وكسارة البندق ، ونافورة باخشى سراى وغيرها من الأعمال الخالدة .

أما فى مجال الرقص الحديث ، فإن جمهورنا لم يتعود عليه بعد ، نظرا لندرة ما يشاهده منه .. الأمر الذى يؤدى - بطبيعة الحال - إلى عدم الاقتناع الكبير بهذه النوعية من الرقص الحديث . تماما كما هو حاصل فى مجال الموسيقا الأوركسترالية . يقبل الجمهور على الأعمال الأوركسترالية الكلاسيكية والرومانسية بشغف كبير لتعوده عليها .. بينما لا يتقبل بسهولة الأعمال الأوركسترالية الحديثة التى تعتمد على قوالب موسيقية جديدة وجرئية مع توليفه من الأصوات الجديدة والجريئة المتنافرة فى معظم الأحيان .

لقد أسس فرقة « مسرح باكيت للرقص » الفنان الجامايكى الأصل « جارث فاجان » منذ خمسة عشر عاما . وأعضاء الفرقة من الطلبة الغير مدربين على الرقص ، أوليست لهم خبرة به . يقول فاجان : « كان معظمهم من الرياضيين .. لم يدربوا على الرقص من قبل .. وكان هذا ضمانا كافيا ضد أى تأثيرات ضارة للتدريب الخاطىء . كانوا فى يدى عجينة سهلة التشكيل » .

والعرض الذى قدمته الفرقة كان مثيرا للغاية . له مذاق خاص . البصمات الأفريقية واضحة كل الوضوح فى عدد من الرقصات والعناصر الوحيدة التى استعارها « جارث فاجان » من فن البالية ، وكانت ركيزة عند تصميمه للرقصات ، هى السرعة والدقة والاتقان . فإذا أضفنا إليها قدرته ومهارته فى إبراز ديناميكية الجسم .. فإن كل هذا يوضح لنا أسلوب « جارث فاجان » فى تصميمه للحركات . إنه يجعل المشاهد يفكر فى قدرة الإنسان على إبراز واستنباط قدرات للجسد سواء فى قفزاته الشيطانية أو فى هدوئه المخيف الساكن .

ورغم اهتمام « جارث فاجان » بعنصر الإضاءة اهتماما كبيرا .. فإن عناصر أخرى لم تلق عنده نفس الاهتمام مثل الملابس أو الديكور . كذلك شاهدنا الراقصين والراقصات فى كثير من الفقرات يرقصون حفاه .. والرجال عراة الصدور .

ولا أعتقد أن الارتباط كبير بين فقرات الرقص وبين الموسيقا المصاحبة لها .. وهى مسجلة على شريط كاسيت . فهى لم تكتب أصلا لهذه الراقصات . إنما هى مختارات من التراث الموسيقى العالمى ومن التراث الموسيقى الأمريكى المعاصر . نجد مثلا أغنية (آريا) من احدى أوبرات بوتشينى .. ثم نجد أيضا الأغانى الأمريكية القديمة التى تتميز بالإيقاعات السريعة مثل السوينج والفوكس .

ومن المؤكد أن هذه المجموعة الصغيرة من الراقصين والراقصات .. تم تدريبها على أعلى مستوى . فاللياقة البدنية ملفتة للنظر . وقوة التحمل كبيرة . ومرونة فى الحركة رغم ما فيها من عنف . جاء الأداء فى نظام دقيق ، ومهارة فنية ، ودقة فى التوقيت . والغريب حقا أن تلمس الشاعرية والأحاسيس الجياشة من خلال هذا العنف وكأنه يجسد لنا الجمال الانسانى المتحرك .

لقد نجحت الفرقة فى إثارة المشاعر ، وشد الانتباه إليها ، ومتابعة كل صغيرة وكبيرة فى حركاتها ، وقضاء حوالى ساعتين معها دون ملل .. رغم ندرة عروض فرق الرقص الحديث فى بلدنا .. وهذا فى حد ذاته نجاح يحسب لها فى القاهرة .

جلال فؤاد



معرض الفنان محمد وجيه عاشور

[لقد خاض الفنان وجيه عاشور هذه التجربة بجسارة الأبطال فقد نسى ما خلفه محققاً للحاضر رؤيته ووجوده] ، كلمات قدم بها الدكتور صالح رضا نقيب الفنانين التشكيليين معرض الدكتور وجيه عاشور الاستاذ

بكلية الفنون التطبيقية . وهى كلمات لا تحتوى على أية مبالغة بل ولا أكون مبالغاً إذا قلت : إن مثل هذه العبارات التى يمكن أن نقولها لا تمثل قيمة حقيقية بجوار جهد وإنجاز الفنان ففى الوقت الذى تشهد فيه القاهرة أربعة معارض أخرى لفن التصوير الفوتغرافى تشهد أيضاً هذا المعرض فى فن الحديد المطروق بما يحمل من سمات نحتيه - وبما يحمل أيضاً من خبرة عملية وتكنولوجيه للمبدع الذى آثر أن يتحدى خامة الحديد تحدياً صعباً وجباراً يحتاج الى المطرقة الثقيلة والنار الشديدة لتشكيل هذا الكائن المصمت صعب المراسى متجمد الحس - هذا الكائن الذى لا يبادل المتعامل معه ردود أفعاله وإنما يحتاج الى قسره وإلى التحايل عليه لتشكيله بوسائل تكنولوجيه حديثه أحياناً وبدائيه جداً غالباً . . هذا العنف فى التشكيل الذى يحمل فى ذاته ايضاً الكثير من المخاطر التى أدت فى مرة إلى طرحه الفراش أسبوعين على أثر خطأ بسيط - أثناء التنفيذ - وهذا يطرح لنا سؤالين أولهما ما هو الدافع الذى يدفع فنان ما إلى استخدام هذه الخامة الصعبة - والثانى هو ما الفرق بين هذا المعرض فى اعمال النحت الحديدية وبين غيره فى ذات المجال ؟ والاجابة على السؤال الأول تستلزم الغوص داخل نفس الفنان المليئه بالرغبة فى التحدى والقدرة على تحديد الهدف والوصول اليه ومحاولة الموازنة بين أن يكون الفن جميلاً فى ذاته ونافعاً لمجتمعه إضافة الى خبرة علمية عريضة إكتسبها طوال ثلاثين سنة من التعامل مع خامة الحديد منذ التحاقه بكلية الفنون التطبيقية فى الخمسينيات . . هذه الخبرة هى الاجابة فى حد ذاتها - على السؤال الثانى فالفرق بين هذا المعرض وبين غيره من المعارض التى إحتوت اعمالاً حديدية هو هذه الأشكاليه البسيطة [معرفة الخامة] هذه المعرفة التى تقبل تحدى الخامة وتحل مشاكلها وتعزز جمالياتها .

وتتجاوز الخامة فى حد ذاتها لتفعل بها ما لا يقدر سواه عليه لتصبح فى النهاية فى يديه طوع بنانه .

ونلاحظ فى هذا المعرض الاحساس بالرشاقة فى الأعمال أحياناً والغرور أحياناً أخرى إضافة الى الاتساق والتآلف مع تراث إسلامى يضرب بجذوره فى أعماق الفنان فيدفعه الى معالجة موضوعات تحمل هذا الحس الفنى . . الذى يتداخل مع معطيات جمالية عند الفنان ومكتسباته مما يمكن ادراجه تحت مقولة [الفن الحديث] .

ومن ابرز الأعمال الموجودة بالمعرض العمل المسمى [ليه × ٣] الذى يحتوى على ثلاثة أجسام حديدية مجدولة فى هيئة متسامقة روحانية تذكرنا بشواهد القبور عليها ملمس خشن أحدثه الفنان بواسطة ماكينة اللحام - والعمل المسمى [ترابط] وفيه جدل الفنان أربع قطع حديدية مربعة سمك الواحدة بوصة ونصفه مع بعضها ليخرج بشكل اسلامى متفتح بعد الجذل يحتوى على كبرياء ورسوخ . . كذلك عمله [شموخ] وهو من صاج مطرق بفرد جناحيه معزوزاً فى تعالى بعد صعوده من عامود صاج رفيع - ونلاحظ أيضاً تعدد المنابع التى يستقى منها الفنان تجربته الجماليه فهو فى اتجاه منها يلجأ الى تجسيم المسطحات المعدنية من الصاج ويردد بين الفراغ والكتلة من خلال ما يحدثه فى المساحة من تفريغ ثم يستخدم المخروط الرشيق والكرة المعدنية المطليه بالذهبى أو الفضى ليصنع جمالية خاصة لها طابع خاص يضيف الى التراث ويستقى منه ولا يحاكيه - ويظهر هذا أيضاً فى عمله [مشربية حديدية] حيث اضاف الى المشربية ذات الطابع الاسلامى لمحات تجريدية من خلال البارز والغائر بتشطيب صعب ودقيق - وفى اتجاه ثان يقدم عملاً تحت عنوان [المجرات السماوية] استخدم فيها كرات معدنية من الصلب وانصاف وأرباع كرات - وكما نعرف أن الصلب خامة صعبة التشكيل ولا تقبل التجزئه والتقطيع بوسائل القطع المتبعه مع غيرها من المعادن الحديدية إلا أنه تغلب على هذه المشاكل ليخرج لنا بعمل فنى يزاوج فيه بين معالجة المساحة واقحام الكتلة عليها - وكل هذا فى إطار كلى يحتوى العمل - كذلك فى عمله [وقفة] يبرز استخدام الملمس والحركة فى الفراغ بتقاطع شكل كروى مع شكل فطرى يذكرنا بكائنات الفضاء كما يظهر استلهام الفنان للطبيعة فى ثلاثة أعمال استلهمها الفنان من النباتات وتأملها ففى عمله [التشابك فى النمو] تنمو النباتات الحديدية متقاطعة فى الفراغ ومتشابكه بينما هى عمله [النمو المتفتح] تبدو بسيطة التركيب متفتحة من الداخل إلى الخارج ويبرز فى كليهما القدرة على تشكيل الصاج فى حس رقيق وبسيط بينما يقدم فى عمله النحتى [صبار] نباتاً برياً من خوص وهى [متوازيات مستطيلات من الحديد] ذات أسماك كبيرة - عملاً رصيناً اضطر فيه الفنان ككثير من أعماله إلى تشكيله بالنار والمطرقه ومعالجته وهو ساخن محمرّ أميل الى اللدونة بواسطة [الأجنة] لإحداث هذه الملامس العفوية القوية على سطح الحديد .

أن مجرد إقامة هذا المعرض يستحق ما هو أكثر من التحية للفنان على الجهد المضنى الذى بذله فى إخراج هذه الاعمال صعبة التشكيل - مكلفة المال - مهدرة الوقت . . ويكفى ما يبذله فى سبيل نقل هذه الأعمال فقط من مكان لمكان .

أقيم المعرض بقاعة [السلام] بمتحف محمد محمود خليل بالزمالك حتى أول أمس .

مسرح

يعرض مسرح الغرفة بالاسكندرية مسرحية [فوت علينا بكرة] تأليف واخراج [حمدى ابو العلا] بينما يعرض مسرح الغرفة بالقاهرة مسرحية ميخائيل رومان [غداً فى الصيف القادم] اخراج [عادل القشيرى] وديكور [زوسر مرزوق] .

○ المسرحى اللبنانى روجيه عسّاف مخرج فرقة مسرح الحكواتى اللبنانية استضافته ثلاث ندوات فى القاهرة . الأولى مع طلبة وأساتذة معهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون ، والثانية بحزب التجمع الوطنى والثالثة بدعوة من الجمعية المصرية لهواة المسرح فى مقرها المؤقت قصر ثقافة قصر النيل . وقد عرض روجيه عسّاف فى الندوات الثلاثة تجربة فرقة مسرح الحكواتى والأعمال التى قدمتها ومنهجها فى العمل الذى يعتمد أساساً على معايشة الواقع والتواصل معه . وقد ناقش المسرحيون والمثقفون المصريون الذين حضروا هذه الندوات السمات الرئيسة لتجربة الحكواتى وظروف تطبيق منهج العمل الذى يعتمدونه .

ومن المعروف أن آخر أعمال فرقة مسرح الحكواتى هو فيلم « معركة » الذى عرض خلال مهرجان القاهرة السينمائى والذى يجسد صور مقاومة أهل جنوب لبنان للإحتلال الاسرائيلى .

بسمة الحسينى

● آه يا بلد ـــ مسرحية من تأليف وحيد حامد وأشعار أحمد الحوتى الحان محمد عبد الدايم ، يقدمها بيت ثقافة ديرب نجم محافظة الشرقية فى الأول من يناير القادم بمناسبة احتفالات المحافظة .



● يعرض معهد جوته غداً الأربعاء ١٨ ديسمبر وبعد غد الخميس ١٩ ديسمبر الافلام الالمانية المشتركة فى مهرجان القاهرة السينمائى الدولى يبدأ العرض فى السادسة مساءً .

● فى المركز الثقافى الايطالى بالقاهرة يُعرض غداً الأربعاء فيلم [انستاسيا أخى] - فيديو - من اخراج [ستيفانو فانزينا] وبطولة البيرتوسوردى - ر . كونتى ويتحدث الفيلم عن علاقة راهب مهاجر إلى امريكا فى نهاية الحرب العالمية الثانية بأخيه عضو المافيا - يبدأ العرض فى السادسة مساءً بينما يعرض المركز بعد غد الخميس فيلماً للأطفال من الرسوم المتحركة .



معارض

● حتى ٢٠ ديسمبر يعرض الفنان [هشام الزيني] مجموعة أعمال جديدة في قاعة عرض [معهد جوته] والاعمال تتميز باستخدامها لوسائط بيئية مثل الجير والزفت والخيش وأقفاص الجريد في حس المهندس المعماري الذي يبني ويركب العمل الفني ، وإن كانت بعض الاعمال تستخدم مفردات مصرية الا أنها بحسها وبانتمائها الى التجريب غير الخاضع لمدلولات هذه المفردات الشعورية تخرج - في كثير من الاحيان - مسخاً مشوهاً - يخلو من الروح ويفتقر إلى منطق وجوده الفني بالضبط كما يلبس السائح الجلباب البلدي - اننا نتمنى من [هشام الزيني] أن يستثمر قدراته الخلاقة على البناء والتشييد والتجريب في طرح معادلات شعورية ذات طابع بيئي ايضاً - ينتمي إلى هذه المفردات الجمالية .

محمد حلمي حامد

في مركز البردي - ٣ طريق جمال عبد الناصر بالجيزة - يقام معرض مشتركاً للفنانين [خميس شحاته - حسين الجبالي - نجوى عبد الجواد - صبري منصور - حسن الأعسر والفنان الراحل [حامد سعيد] - وآخرين

يشرف على مركز البردي الدكتور حسن رجب - ويستمر المعرض حتى نهاية ديسمبر .



متابعات

○ أعلنت نتيجة مسابقة الشعراء الشباب التي أقامها المجلس الأعلى للثقافة وكانت كالآتي :-

- الأول [فولاذ عبد الله الانور] عن قصيدته [إلى أبي من عواصم الموت] وقدرها ٢٠٠ جنيه
- الثاني [منير عبد المجيد فوزي] عن قصيدته [شرود] وقدرها ١٥٠ جنيه
- الثالث [نجوى عمر كامل] عن قصيدتها [حيث شئت] وقدرها ١٢٥ جنيه
- الرابع [محمد حلمي حامد] عن قصيدته [رباعية النهار] وقدرها ١٠٠ جنية
- الخامس [محمد عبد الوهاب السعيد] عن قصيدته [قد كان] وقدرها ٧٥جنية

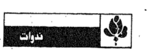
كما فاز بخمس جوائز قيمة كل منها خمسون جنيها الشعراء :

- [عابدين القوصي] عن قصيدته [الطائر والأرض]
- [حزين عمر محمد] عن قصيدته [الجوعي]
- [عماد احمد غزالي] عن قصيدته [إليك فلا تنسى]
- [زينب أبو النجا] عن قصيدتها [راهبة]
- [نهلة العطيفي] عن قصيدتها [يامصر]

والطريف في هذه الجوائز هو فوز ثلاثة شعراء من كلية الألسن بثلاثة مراكز - وكانت قد اشتركت بأربعة شعراء

ومن المنتظر أن يعلن عن موعد لحفل توزيع الجوائز قريباً كما يعلن المجلس في يناير القادم عن مسابقته الجديدة لعام ١٩٨٦ مقرر لجنة الشعر الناقد الدكتور [عبد القادر القط] وأمينة اللجنة السيدة [نبيلة إبراهيم] .

أعلنت الثقافة الجماهيرية عن مسابقتها الجديدة في الشعر والقصة آخر موعد لتقديم الأعمال الأدبية هو أول يناير - ويمكن للأدباء الاطلاع على شروط المسابقة تفصيلاً في قصور الثقافة .



ندوات

«المعارك الأدبية بين زكي مبارك ومعاصريه» هو موضوع رسالة الماجستير التي حصل عليها بامتياز الباحث «محمد جاد البنا» من كلية اللغة العربية جامعة الأزهر فرع المنصورة ، تكونت لجنة المناقشة من الأساتذة د. محمد رجب البيومي عميد الكلية رئيساً ، د. اسماعيل عوضين وكيل الكلية عضواً ، ود. عبد الفتاح على عفيفي وكيل كلية اللغة العربية بجامعة المنوفية عضواً .

● تقيم جمعية فناني الغوري [٣ ش الامام محمد عبده [بالقاهرة ندوة في الخامسة ونصف من مساء الأحد القادم بالشرائح الملونه - حول معرضها المقام حاليا بمقرها [بجاليري الغوري]

● في معهد جوته تتحدث في السابعة من مساء اليوم الدكتورة [نادية قاروصة] عن [الاتجاهات الحديثة في لغة الشباب الألماني] في محاضرة تلقيها باللغة الألمانية

● غداً الاربعاء في [قصر ثقافة الغوري] يقيم نادي الأدب ندوة أدبية لمناقشة كتاب [الشيوعية والشيوعون وأولياء الله] للكاتب الاسلامي [محمد اسماعيل] يدير الندوة مدير القصر الأديب/سمير كرم فريد - ويحضر المناقشة نخبة من علماء الأزهر الشريف .

كتب

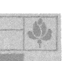
كتاب عن رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»

أصدرت الجامعة الأمريكية في بيروت عام ١٩٨٥ كتابا باللغة الإنجليزية عن رواية الكاتب السوداني الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» يضم مجموعة مقالات بأقلام دارسين عرب وأجانب عن هذه الرواية . والكتاب من تحرير منى تقي الدين ، المدرس بالجامعة الأمريكية في بيروت ، وابنة الكاتب اللبناني خليل تقي الدين .

ويضم الكتاب إلى جانب التصدير ، والتعريف بالمسهمين فيه ، المقالات الآتية :

- منى تقي الدين : مقدمة .
- علي عبد الله عباس : أب الأكاذيب ، دور مصطفى سعيد باعتباره نفسا ثانية في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» .
- إحسان عباس : حسن التناسب في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» .
- جرير أبو حيدر : رواية عصية على التصنيف .
- إقلين عقاد : سياسات الجنس : المرأة في رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» .
- فرانك م . بيربالسنج : موسم الهجرة إلى الغرب : قصص الطيب صالح وآي كوي أرماه .
- باربارا هارلو : استشراق عاطفي : رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» ومسرحية «عطيل» .
- نبيه قنبر : دورة الكلام في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» «مقالة باللغة الفرنسية» .
- أسعد خير الله : المسرح المتنقل أو فن تسلية قافلة ، مقضي عليها ، بقصص مسلية .
- نبيل مطر : رواية الطيب صالح «موسم الهجرة إلى الشمال» : دوائر الخداع .
- بيتر نازارث : الراوي فنانا والقارىء ناقدا في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» .
- سمير صيقلي : «موسم الهجرة إلى الشمال» : التاريخ في الرواية .
- نادا توميش : الرواة ووجهات النظر في رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» (مقالة باللغة الفرنسية) .

وينتهي الكتاب بقائمة أضافية بأعمال الطيب صالح وأهم ما كتب عنه . وهو إضافة قيمة إلى حقل الدراسات الأدبية ، يجمع بين رهافة الحس النقدي لدى أغلب المسهمين فيه ، ودقة التوثيق البيليوجرافي . كما ان صدوره باللغة الإنجليزية عن رواية سبق ان نقلها إلى الإنجليزية المستشرق دنيس جونسون ديفيز في ترجمة جميلة ، أمر خليق أن يطرح مساهمة الطيب صالح على نطاق النقاش النقدي العالمي ، ويقود كثيرا من القراء إلى نبع ثر من ينابيع الأدب العربي - الإفريقي□



○ الصديق محمد عبد الرازق محمد على ، عزبة المحروسة . . . غبريال . . الإسكندرية ، هو صاحب رسالتنا الأولى فى بريدنا هذا الأسبوع ، وفى رسالته يستجيب الصديق مشكوراً لنداء القاهرة من أجل إقامة حوار جاد بين الأصدقاء ، فيرسل لنا برأيه فى القضية التى أثارتها الصديقة « فوقية السعيد فايد » ورد الصديق « خالد محمد صلاح » عليها ، وفى الرسالة أيضاً قصة قصيرة « عربون المحبة » يطلب رأينا فيها بصراحة ونحن لا نقول إلا الصدق ، أما عن رأيه فتقول رسالته « لفت انتباهى فى رسالة الصديقة فوقية كلماتها التى تحمل اللوم للمجلة على نشر أعمال لشباب يضمنون إبداعهم إيحاء بالجنس ، ثم تابعت رأى الصديق خالد وهالنى استخدامه لكثير من أسماء الأدباء العالميين ، وأعتقد أن الروايات العالمية التى كانت منتشرة حتى وقت قريب استطاعت أن تفتح الباب للشباب ـ وأنا منهم ـ ومكّنتهم من قراءة الأدب العالمى قبل الأدب العربى ، نظراً لرخص ثمن الكتاب من هذه الروايات ، وهنا لى وقفة مع الصديق خالد ، فقد ذكر أسماء كتّاب عالميين ولم يُشر لكاتب عربى واحد ، فهل كتّابنا لا يجرى ذكر الجنس أو الإشارة إليه فى كتاباتهم ؟ إن بعض كتابنا يكتب ما يكتب وفى ذهنه المشاهد وليس القارىء ، وتتسم كتاباتهم بكثير من الجنس الذى ربما يكون أكثر صراحة من زولا ومورافيا . . . وعلى هذا فليس على الشباب المبتدىء لوم ، فهو عندما يطالع لأدبائنا الكبار يعتقد أن هذا هو فن القصة ، وأن هذا هو الطريق السريع للشهرة ، والصديقة فوقية تقول إنها لا تشعر بالخجل وهى تقرأ للأدباء العالميين . . . كيف ؟ إن كتابات البعض تشعر الإنسان أحياناً بالاشمئزاز ، وتثير فى النفس أحط أنواع الغرائز ، وأنا لا ألومهم لأنهم يصورون حياتهم ومجتمعاتهم التى لا يحكمها وازع دينى أو قيمة روحية . . . لكنى لست فى صف الكتابة المتضمنة كلمات أو إشارات توحى بالجنس . . . ولا يعنى هذا أننى أصادر حرية أحد ، فليست الحرية تعنى الإباحية ، بل الحرية تتمثل فى الحديث النبوى الشريف « لا ضرر ولا ضرار » وأنا لم ألاحظ منذ العدد الثامن والعشرين الذى بدأت من عنده إقتناء القاهرة أن بها ما يخدش الحياء » والقاهرة عندما تنشر رأى الصديق كاملاً كما جاء فى رسالته تشكره على تلبية النداء ، ولا يعنى النشر موافقة القاهرة أو اختلافها مع هذا الرأى ، وقد تدلى بدلوها إذا لم يفعل الأصدقاء ، أما عن قصة الصديق نقول : هناك خلط واضح تشى به قراءة القصة بين مفهومك للفرق بين القصة القصيرة والرواية ، لهذا حمّلت قصتك أعباء تنوء عن حملها ، فجاءت مترهلة ، وإذا كانت القصة والرواية كلاهما من فن النثر ، فلا ينفى هذا أن لكل منها قواعده التى تختلف عن قواعد صاحبه ، لهذا لم نلحظ تكثيفاً فى القصة ، بل وجدنا سرداً يمهد للدخول إلى الحدث ، وليس من المنطقى أن يشغل حجم التمهيد فى السرد أكثر من نصف حجم القصة ، فإذا وصلنا إلى الحدث ذاته رأيناه مسطحاً مباشراً ، أفقده التمهيد الطويل والمترهل ماهيته ، ناهيك عن الفكرة ، فهى متكررة وتقليدية ، وأغلب الظن أنك قيدت نفسك فى إطار محدد قبل أن تشرع فى الكتابة ، فجاءت الخاتمة خطبة وعظ ، تصلح كهدف لمقال كان يكتب قديماً ، وابتعدت كثيراً عن فن القصة القصيرة الذى يتطور بشكل كبير يوم بعد يوم .

● الصديق محمد عبد السلام أحمد شلبى ، كفر شماخ ، كفر الزيات ، الغربية ، هو صاحب رسالتنا الثانية ، وهى الرسالة الأولى إلينا ، واضح من الاسم والعنوان ـ وإن لم يذكر الصديق محمد ذلك أنه شقيق صديقنا أحمد عبد السلام أحمد شلبى ، الذى ناقشنا رسالة له فى أعداد سابقة ، ثم نشرنا له قصيدته « الأيام الأخيرة » فور أن تيقنت القاهرة من موهبته ، لكن شقيقه محمد يكتب القصة ، وفى رسالته بعث إلينا بأقصوصة عنوانها « ثلاث دقات » ويطلب رأينا فيها ، وعنها نقول : هناك موهبة بغير شك نستشفها بعد القراءة ، كذلك يشى التكنيك الذى بنيت من خلاله القصة بهذه الموهبة ، ولا نستطيع أن ننكر أن اللغة سليمة ، فلا أخطاء فى النحو أو فى الإملاء مثل التى يقع فيها الكثيرون ومن هم فى مثل عمرك ، والجمل تلغرافية سريعة وموجزة ، لكن هذه الأدوات هى بعض أدوات القصة القصيرة أيها الصديق وليست جميعها ، فقد ضاع كل هذا سدىً وهباء عندما حاصرت الحدث فى شباك الوعظ المباشر الصريح ، ونظنه خطأ تتجاوزه فى تجاربك القادمة .

● الصديق مصطفى خلف عبد الرحمن ، شارع الحرية ، طما ، والطالب بكلية التجارة سوهاج ، منه جاءت رسالتنا الثالثة ، تقول الرسالة « سعدت كثيراً بردكم على رسالة صديقى ياسر لطفى الزيات وعدكم إياه بنشر إحدى قصائده ، ولا أخفى عليكم دهشتى من نصحه بالقراءة ، فنحن نقرأ كثيراً ولا نكاد نرى ديواناً يمكن أن نستولى عليه إلا التهمناه ، ويسرنى أن أرسل لكم نماذج من شعرى » وللصديق مصطفى نقول : صديقك ياسر قصيدته فى دورها للنشر ، وإن كانت هناك دهشة ، فنحن أكثر دهشة منك أيها الصديق ، فما الذى يدعو إلى دهشتك حينما ننصح لياسر بالقراءة ؟ وهل نشر قصيدة دليل على أن الشاعر الشاب قد بلغ العلا فيتوقف عن القراءة ؟ حميد أن تلتهم الشعر ، ولكن ما الذى يمنع أن تكون شرهاً فى القراءة ؟ كلما قرأت ستشعر أيها الصديق برغبة صادقة فى مزيد من القراءة ، وهكذا حتى يصبح الكتاب لديك أعز الأصدقاء ، أما قصائدك المرسلة فاللغة بها جيلة ، والصور جيدة ، لكن الوزن غاب عنها جميعاً ، فهل تكتب قصائد نثرية ؟ إن كانت إجابتك بلا فأرسل لنا نماذج أخرى لتكمل مع صديقك طريقاً تجتهدان من أجله ، مع خالص تمنياتنا لكما .

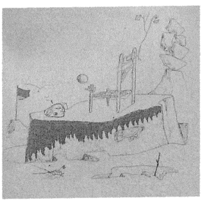
والقاهرة ترحب دائماً بمزيد من ملاحظات الأصدقاء وآرائهم وأعمالهم ●

العدل .. الرخاء

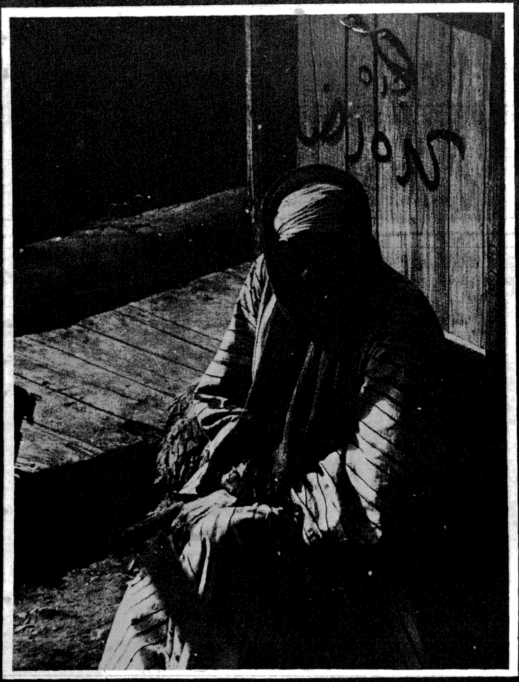
فى مصر ، كما فى كل مكان فى العالم ، تزدهر الحضارة وتتقدم طالما كان العدل هو شريعة المجتمع ، لأن المظالم والظالمين لا يفعلون أكثر من سحب مجتمعاتهم إلى الهاوية ، بجبروتهم على الناس من خلال ظلمهم وابتعاد العدل عن أحكامهم . . يقول أمنمحات وهو مدير بيت الوزير « وسر » :

« لقد كنت خادما خدم سيده ، ورجلاً قديراً عمل ما قال ، وقد وضع رئيس الوزراء كل ضياعه تحت إدارتى ، وكل خاتم له تحت تصرفى ، وكان رئيس الوزراء يفعل كل ما يرضى الفرعون يوميا ، وجعل الحق يذهب لسيده الذى يحبه جلالته فى كل الأوقات ، وقد فعل كل ما يحبه الإله فى تأدية الأوامر وتنفيذ الأنظمة ، وذلك بعمل الحق الذى يحبونه ، مراعيا الفقير ، كما يراعى الغنى ، وحاميا الأرملة التى لا أقارب لها ، ومسريا عن روح المسن والشيخ ، ومنصبا الأولاد فى الوظائف التى كان يشغلها آباؤهم ـ وجاعلاً كل إنسان سعيدا والآن صاغ رئيس الوزراء مجوهرات عدة من الذهب والفضة واللازورد وكل أنواع الأحجار الكريمة ، وصاغ أوانى من ذهب وفضة ونحاس وبرنز وصنع أثاثا من العاج والأبنوس وخشب الأثل (السنط) وكنت أنا الذى أشرفت على هذا ، وكذلك نحت عدة تماثيل للقصر نفسه ، لتوضع فى محاريب الآلهة وكنت أنا الذى أشرف على هذا العمل أيضا ، وغرس لنفسه حديقة غناء كبيرة ، فى غرب المدينة الجنوبية (طيبة) فيها كل أنواع الأشجار الجميلة ومزينة بكل أنواع أشجار الفاكهة »

أليس كل ما فعله مدير بيت الوزير من أجل الوزير دالاً على أن مصر فى ذلك الوقت كانت تعيش عصر رخاء مادى وتقدم حضارى ؟



١ - سليم حسن ـ مصر القديمة ، الجزء الرابع ، مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٤٨ ـ ص٤٣٥ .



اللوحة المنشورة للفنانة الفوتوغرافية علية يوسف مصطفى ، يلاحظ اهتمام الفنانة البالغ بالضوء ، وجعله ركيزة أساسية لعملها إلى جانب القيمة التعبيرية العالية .

الكاميرا المستخدمة كانون EF مع عدسة ٥٠ مللى فيلم أبيض واسود الفورد ١٦٠ ASAسرعة ١ : ١٢٥ فتحة ١١ F .

كمال الدين خليفة



● من وصف مصر ●